# TRE ABBAZIE DEL PIEMONTE

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 2911

# TRE ABBAZIE
## DEL
# PIEMONTE

*Dopo un'esperienza decennale si ha motivo di ritenere che il successo crescente delle annuali pubblicazioni dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO, è in gran parte dovuto alla coerenza osservata nello svolgere un ben definito programma culturale che ha ottenuto ed ottiene notevoli effetti, i quali (e lo confermano le continue richieste che di esse giungono da studiosi e da biblioteche di vari paesi d'Europa e d'America) hanno avuto ripercussioni anche all'estero.*

*E' stata, ed è infatti, quella promossa dall'ISTITUTO una sistematica ed attenta esplorazione dei monumenti, delle secolari testimonianze di civiltà artistica, dei complessi museali della regione nel cui maggior centro — Torino — « sette zelanti e divoti Cittadini » quattro secoli fa, « l'anno 1563 a' 25 di Gennaio ne' Chiostri di S. Domenico », diedero vita alla « Congregazione » che sarebbe poi divenuta il grande organismo dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO.*

*Sarebbe risibile attribuire a quest'impresa un carattere pionieristico. Da una cinquantina d'anni, dai saggi e dalle ricerche del D'Ancona, del Toesca, del Baudi di Vesme, della Motta Ciaccio, d'altri valenti storici ed eruditi, gli studi sull'arte piemontese, del resto già iniziati con esemplare serietà dalla generazione dei Gamba, dei Rondolino, dei Colombo, dei D'Andrade, continuati dai Rovere, dai Bertea, avevano preso un avvio promettente sfatando a poco a poco la leggenda d'una « Beozia italiana » attribuita alla regione subalpina. Sarebbe toccato alle generazioni seguenti, ormai meglio provviste da quegli iniziatori degli adatti strumenti scientifici, allargare il campo d'azione, istituire un metodo d'indagine, approfondire capillarmente i risultati del precedente lavoro. Superfluo ricordar qui, dopo quelli del più anziano Olivero, i nomi della Brizio, del Viale, della Gabrielli, del Cavallari-Murat, del Carità, del Mallè, del Testori, della Griseri, del Castelnuovo, d'altri giovani incitati dal Longhi, mai dimentico dell'arte della sua terra; ed altrettanto superfluo rammentar quelli d'illustri stranieri, dal Weber e dal Van Marle al Porter ed al Brinckmann, fino al Wittkower ed alla sua* équipe.

*Ma questa bellissima operosità studiosa che finalmente andava restituendo ai fatti artistici del Piemonte l'interesse di cui sono degni, pur facendosi via via sempre più vasta rimaneva rivolta a un àmbito di lettori « specializzati ». Era utile perciò che tale interesse si allargasse a un pubblico meno preparato ma ugualmente desideroso di conoscere e di ammirare. E questo è stato, e continua ad essere, il fine propostosi dall'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO diffondendo fra i suoi amici, a diecine di migliaia d'esemplari ormai, le accurate pubblicazioni che adesso già formano una sua « Biblioteca d'arte piemontese ». Si cominciò, com'è noto, nel 1952 con un semplice calendario illustrante la Galleria Sabauda di Torino, ripubblicato in veste di volume. Ma tosto si continuò con vere e proprie monografie, tutte curate dal medesimo autore, nelle quali, con rapido miglioramento, si volle che alla serietà dei testi s'accompagnassero le più perfette riproduzioni a colori che la tecnica grafica oggi possa fornire in Italia: e furon quelle sulla Galleria civica d'arte moderna torinese (1953), sul Museo civico d'arte antica a Palazzo Madama (1954), sui capolavori della città di Vercelli (1955), su « Tre monumenti pittorici del Piemonte antico » (1957), cioè sugli affreschi di S. Antonio di Ranverso, del Castello della Manta, dell'ex convento di S. Bernardino ad Ivrea, sulla Palazzina di Caccia di Stupinigi (1958), sul Palazzo Reale di Torino (1959), sul Sacro Monte di Varallo (1960), su quattro « Castelli del Piemonte » (1961), quelli di Fénis, d'Issogne, del Valentino, di Guarene. Unica eccezione all'argomento piemontese, la monografia sulla Galleria genovese di Palazzo Bianco (1956); ma la coerenza del programma dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO è anche testimoniata dal grande volume riassuntivo « Capolavori d'arte in Piemonte » (1961), di 464 pagine con 110 tavole a colori, edito in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, e destinato ad oculati omaggi. In quest'ampio panorama mancava finora una speciale illustrazione delle più celebri antiche abbazie piemontesi, conosciute da innumerevoli visitatori, però assai superficialmente. Fornire su di esse notizie precise, e fors'anche nuove basandosi sullo spoglio attento della precedente bibliografia, è quanto si è tentato quest'anno. Per la prima volta si pubblicano a colori particolari architettonici, pittorici, scultorici della Sagra di San Michele, di Vezzolano, di Staffarda: almeno con un preciso intendimento critico e una assoluta fedeltà cromatica. Di queste mirabili abbazie si rifà, attentamente vagliata, la storia, si analizzano le più interessanti sopravvivenze artistiche. E l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO confida che anche questo contributo — il suo dodicesimo — alla miglior conoscenza storica ed artistica del Piemonte, tornerà ai suoi amici, come i precedenti, gradito.*

DI QUESTO LIBRO
SONO STATI STAMPATI
3500 ESEMPLARI
DI CUI 999 NUMERATI

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

MARZIANO BERNARDI

# TRE ABBAZIE
## DEL
# PIEMONTE

TORINO 1962

Ignoto pittore piemontese della metà del secolo XV: *Monaci costruttori*. L'affresco, che rappresenta due frati domenicani intenti a costruire un edificio, fu staccato dalla chiesa vercellese di San Marco. Esposto alla Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-'39), appartiene all'Istituto di Belle Arti di Vercelli (Museo Borgogna).

Chi dalle relativamente scarse sopravvivenze di antichi edifici monastici in Piemonte credesse di poter desumere un indice di grama e sporadica vita conventuale nella regione subalpina durante il Medioevo, mostrerebbe di ignorare la potente azione svolta in quell'epoca da uno dei fattori essenziali, non soltanto religiosi ma politici ed economici, della civiltà che trova la sua espressione artistica nei due grandi cicli delle forme romaniche e gotiche. Se è vero che una cultura laica già nel secolo XII comincia a imporsi anche fuori delle cattedrali e delle abbazie, è indubitato che gli unici centri di studi nell'età longobarda e carolingia furono in terra pedemontana i cenobi e poi i capitoli. Non saranno stati seimila, come si legge in una più tarda interpolazione della loro Cronaca, i codici che i monaci del convento della Novalesa salvarono dalla distruzione dei saraceni, ma cospicuo fu certo il patrimonio di sapere che dalla Val di Susa essi portarono prima a Torino quindi a Breme nell'avventurosa fuga sul principio del secolo X; e così pure eran ricche di testi preziosi le abbazie di S. Benigno di Fruttuaria, creazione di

Guglielmo da Volpiano nel Canavese all'inizio del Mille, di S. Costanzo al Monte presso Dronero e dei Santi Pietro e Colombano a Pagno presso Saluzzo, entrambe ancor longobarde, di San Michele della Chiusa, della quale si parlerà fra poco, e probabilmente anche quella di S. Solutore, fondata nel 1006 dal vescovo Gezone ai margini di Torino. Immenso è il debito della cultura medioevale piemontese all'Ordine benedettino ed in un grado minore alla riforma cistercense e certosina.

Ma le abbazie, specie nel loro periodo iniziale, prima d'esser centri di studi, di trascrizione dei testi classici e scuole di ornata grafia, furono, come tutti sanno, molto spesso imprese — al di là della loro specifica missione di propaganda del culto — di bonifica e produzione agricola, di amministrazione e di governo politico, di assistenza ospedaliera, di ricovero e conforto dei viandanti sulle principali vie di comunicazione. Le loro ubicazioni, che oggi talvolta ci sembrano incongrue, risultano quasi sempre, riferite ai tempi in cui vennero scelte, in perfetta relazione con tali scopi. Per esempio l'importante abbazia vallombrosiana di S. Giacomo di Stura fondata nel 1146 da Pietro Podisio, ricco e influente cittadino torinese, perchè servisse da vero e proprio ospedale nel territorio di Torino, era situata fra questa città (che allora contava circa 4000 abitanti) e la località di Settimo, *iuxta stratam, ultra Sturiam,* lungo la strada che usciva dalla Porta Palatina e sulla sinistra del Po conduceva a Pavia; ed il passaggio era tanto frequentato che fu necessario un intervento papale per dispensare il monastero dall'obbligo di accogliere i viaggiatori non muniti di speciali documenti. Così pure funzionava da ospedale intorno al 1240 quello dei canonici del Santo Sepolcro a Pozzo Strada (*puteum strate*) dove si giungeva dalla Porta Segusina (press'a poco sull'incrocio delle attuali vie Garibaldi e della Consolata) diretti a Susa e di qui ai valichi del Monginevro e del Moncenisio, sì ch'è presumibile che l'ospedale ricoverasse particolarmente i pellegrini che dalla Francia si recavano a Roma e in Terrasanta; il monastero era fiorente alla metà del Duecento, risorse dalle sue rovine nel 1596 ad opera del padre Alessandro da Ceva, fondatore dell'Eremo dei Camaldolesi sulla collina di Torino, e venne soppresso soltanto nel 1724.

Ma nelle valli, nelle pianure solitarie, in prossimità delle cittaduzze e dei borghi pedemontani, in numero stragrande che adesso conoscono soltanto i compulsatori di carte d'archivio, le abbazie formavano una fitta rete di interessi religiosi e civili, i cui nodi principali hanno una storia secolare, non di rado gloriosa, testimoniata per lo più unicamente da qualche chiesa sperduta nelle campagne,

che lo studioso ricostruisce idealmente ed a fatica nelle sue strutture originarie, alterate da distruzioni e ricostruzioni, talora da qualche avanzo incorporato in altri edifici rurali, quando addirittura non ne resti che un abbandonato rudere.

Citiamo qualche esempio, sulla traccia d'un libro prezioso pubblicato a Torino nel 1940 da quell'appassionato e acuto ricercatore che fu Eugenio Olivero: *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino.* Non lungi da Torino, nel paese di San Mauro, sorgeva forse ancor prima del tempo della contessa arduinica Adelaide l'abbazia di Pulcherada, ricostruita nel secolo XI dalle devastazioni saracene ed ungare, dotata d'una chiesa a tre navate della quale ci restano alcune parti e situata presso « la strada romana che fiancheggiava la sponda destra del Po, sotto la collina, collegante villaggi e città come Industria e Cavagnolo ». Appunto presso Cavagnolo in una valletta boscosa era il priorato cluniacense di Santa Fede, sorto nella seconda metà del secolo XII, che dipendeva verosimilmente da San Michele della Chiusa e da San Solutore di Torino e aveva stretti legami con Fruttuaria. Fortunatamente ce ne è pervenuta abbastanza conservata l'incantevole chiesetta, uno dei gioielli dell'architettura romanica in Piemonte. Sempre sulla collina, tra i boschi di Castagneto Po, la chiesa di San Genesio rammenta con la sua documentazione l'esistenza in quel luogo di una « casa » costruita fra il 1019 e il 1150 circa dai monaci di San Benigno di Fruttuaria sia per l'esercizio del culto, sia per la coltivazione delle viti che fornivan vino al cenobio fruttuariense ed agli altri che da questo dipendevano; e molto più a monte, sui colli di Trofarello, i benedettini s'insediavano nel secolo XII a Celle edificando un convento con l'annessa chiesa di S. Pietro.

Grandi abbazie non mancavano nel cuore delle valli alpine; e basti citare quella celeberrima di Novalesa, fondata nel 726 dal franco Abbone, la storia della quale si ricollega — attraverso l'opera del monaco architetto Bruningo — alla ricostruzione della chiesa di S. Andrea (odierno santuario della Consolata), di cui sussiste il poderoso campanile alzato per incarico dell'abate Gezone, come narra il *Chronicon Novaliciense,* fra il 980 ed il 1014, onde esso risulta « il monumento architettonico più antico che possa vantare Torino dopo i residui degli edifizi romani »; inoltre l'abbazia benedettina di San Giusto in Susa, una fondazione del marchese Olderico Manfredi e di sua moglie Berta, che risale al 1029.

Scendendo in pianura, ecco il monastero agostiniano e poi cistercense di Rivalta Torinese, già documentato nel 1096, istituzione floridissima nel sec. XII,

decaduta in quello seguente tanto che passò alle dipendenze di Staffarda, e tuttavia centro artistico di notevole importanza come si vede dai bellissimi capitelli istoriati del chiostro conservati nel Museo Civico di Torino. Il monastero di monache di Busano Canavese può esser considerato una filiazione dell'abbazia di Fruttuaria, in quanto colei che ne sollecitò da Almerico signore di Barbania la creazione, la beata Libania, era un'allieva di Guglielmo da Volpiano, il grande abate divionense del quale sarà fatto cenno nelle pagine seguenti; e sempre nel Canavese si trovava il cenobio di Liramo, ch'era un borgo fuori mura di Ciriè, devastato dalle compagnie di ventura nel Tre e Quattrocento, e che nel 1203 riceveva donazioni nella Vauda di Front dai signori di Barbania.

Allarghiamo il quadro. Il *Cartario* pubblicato più di cinquanta anni fa ci accerta che l'abbazia di S. Maria di Cavour era fondata da Landolfo vescovo di Torino, il quale istituiva il primo abate nel 1037, e che aspri furono i suoi contrasti coi monaci della Sagra di San Michele, da cui dipendevano, per conferma di Federico Barbarossa del 1162; fu con essa generosa la contessa Adelaide, che a Pinerolo aveva dato vita al convento benedettino di S. Maria. A breve distanza troviamo i monasteri di S. Maria di Caramagna e di S. Pietro di Savigliano, ed infine, a sette chilometri da Carmagnola, sulla strada per Poirino, uno dei massimi monumenti dell'architettura cistercense in Piemonte: l'abbazia di S. Maria di Casanova, di particolare importanza dal punto di vista religioso, storico ed economico, che presenta numerose affinità con la assai più famosa abbazia di Staffarda, ma ha particolari analogie con quella di Rivalta Scrivia nei pressi di Tortona. È noto che la chiesa di Casanova fu totalmente rifatta in forme barocche intorno al 1680, e l'edificio conventuale rimaneggiato dall'architetto Tommaso Prunotto (il medesimo che lavorò alle dipendenze di Filippo Juvarra nella Palazzina di Caccia di Stupinigi) fra il 1743 ed il '53. Ci è perciò difficile ricreare nella mente l'immagine e l'ambiente del potente monastero la cui storia originaria procede quasi parallela con quella di Staffarda, e come questa è fondazione, nella prima metà del secolo XII, dei marchesi di Saluzzo; i documenti tuttavia ci parlano di larghissimi privilegi imperiali e papali, fino al diploma dell'imperatore Federico III, del 1472, in forza del quale era concesso all'abate di coniare monete d'oro e d'argento. Ma è ormai tempo di fissare la nostra attenzione sui tre monumenti monastici subalpini che ci siam proposto di illustrare particolarmente.

# LA SAGRA DI SAN MICHELE

Gli avanzi della chiesuola dell'inizio del XII secolo, appartenente al cimitero dell'abbazia di San Michele delle Chiuse. La rovina è chiamata il « Sepolcro dei Monaci ». Nello sfondo il fianco meridionale della Sagra.

Delle tre abbazie piemontesi che sono il tema di queste pagine, quella di San Michele della Chiusa o delle Chiuse — meglio nota col nome di Sagra di San Michele — è la più grandiosamente pittoresca, situata, anzi radicata, come appare, in vetta del monte Pirchiriano, a 962 metri d'altezza, dirupato sperone che si protende dalla prealpe cozia, in vista di Torino, sull'ingresso della Val di Susa; cioè a dominio della stretta fra il Pirchiriano e il monte Caprasio solcata dalla Dora Riparia, vallo munito di mura dai Longobardi per la difesa della pianura padana, che fu teatro nel 773 della loro famosa rotta ad opera dei Franchi di Carlomagno, i quali aggirarono la « chiave d'Italia » per la valle del Sangone cogliendo da Giaveno l'avversario alle spalle. È l'episodio rievocato poeticamente dal Manzoni nella tragedia *Adelchi*; e nel leggendario suggerimento del diacono Martino di Ravenna

a Carlomagno di percorrere quel segreto selvaggio cammino, da lui scoperto compiendolo in senso inverso dal piano (« *Giunsi in capo alla valle, un giogo ascesi, / E in Dio fidando, lo varcai. Qui nulla / Traccia d'uomo apparìa; solo foreste / D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli / Senza sentier: tutto tacea; null'altro / Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora / Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso / Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto / Nido spiccata sul mattin, rombando, / Passar sovra il mio capo, o, sul meriggio, / Tocchi dal sole, crepitar del pino / Silvestre i coni.* »...) s'adombra una verità storica: che quell'indicazione fu probabilmente fornita dai monaci stessi dei cenobi già esistenti, come quello della Novalesa, in Val di Susa, i quali parteggiavano per i Franchi e per il loro re, generosi di donazioni agli istituti ecclesiastici e scesi in Italia come amici della Chiesa di Roma.

Così, fin da due secoli prima della fondazione dell'abbazia, il luogo dove sorge s'inquadra nella scena d'uno dei maggiori eventi dell'antica storia d'Italia, quasi fornendo l'adatto prologo alle successive avventurose vicende della Sagra, alternate per la sua eccezionale posizione strategica — riferibile sia alla fede che alla guerra — tra i fatti della pietà e della carità e i fatti della forza e della violenza; ma perfettamente s'inserisce anche, per le sue linee naturali e la sua suggestione paesistica, nell'atmosfera romantica dell'*Adelchi* e delle descrizioni, con la penna e col pennello, di quanti, da artisti, subirono il fascino dello straordinario monumento erto al sommo del possente boscoso dirupo, saldamente incorporato nell'ossatura del monte, a guisa del normanno Mont-Saint-Michel, col quale ha singolari affinità, e per filiazione monastica e per caratteristiche strutturali. « Il luogo, insomma, — ha scritto di recente Mercedes Ferrero Viale (1) — sembra possedere la virtù di esaltare le fantasie, che vi situano mirabili eventi, forse più magici che miracolosi, comunque preternaturali: a cominciare dalle straordinarie circostanze della fondazione della Sagra per finire con la secentesca leggenda della Bell'Alda ».

L'*Adelchi* fu composto nel 1820-'22; Massimo d'Azeglio pubblica nel 1829 *La Sacra di San Michele disegnata, e descritta,* dove si leggon passi di questo genere: « Dal piede della scala esteriore non v'è cuore, non v'è fantasia così fredda, che alzando gli occhi all'immensa mole non senta un misto di maraviglia, e, quasi direi, di spavento, trovando a tant'altezza, ove si giunge a stento per malagevole strada, e sulla punta irregolare d'un enorme ammasso di rupi, sorto un edifizio,

(1) Mercedes Ferrero Viale, *La sacra fortezza*, in « AZ Panorama, Civiltà nell'arte, Enciclopedia delle arti figurative », Bologna, 1960.

La gigantesca sottostruttura, del secolo XII, che regge la parte absidale della chiesa, coronata dalla loggia dei « Viretti ».
Dalla soglia del portale alla sommità della chiesa, 41 metri di arditissima costruzione.

alla costruzione del quale mal potrebbe la più feconda immaginazione ritrovare quante spese, quante cure, quanti difficili trasporti di pietre, legnami, metalli, ed infine le vite forse di quanti infelici si sono dovute impiegare ». Trent'anni più tardi, riandando con la memoria al passato per la stesura dei *Miei ricordi,* il cavaliere senza macchia e senza paura del Risorgimento rammentava l'entusiasmo con cui s'era accinto a quell'operetta dopo una gita con l'amico pittore conte Cesare Della Chiesa di Benevello alla Sagra che gli era parsa « cosa meravigliosa », tanto da risvegliargli « dentro il diavolo dell'arte » e indurlo a stabilirsi in « un paesetto detto Sant'Ambrogio, a fil di squadra sotto la Sagra... in una bettola incredibile... »: « La mattina prima di giorno m'alzavo, salivo co' miei attrezzi, e passavo la giornata lassù ritraendo vari punti... ». Da quel lavoro nacquero i disegni per le litografie che illustrano il libro, e alcuni dipinti fra i quali quello bellissimo del Museo Civico di Torino.

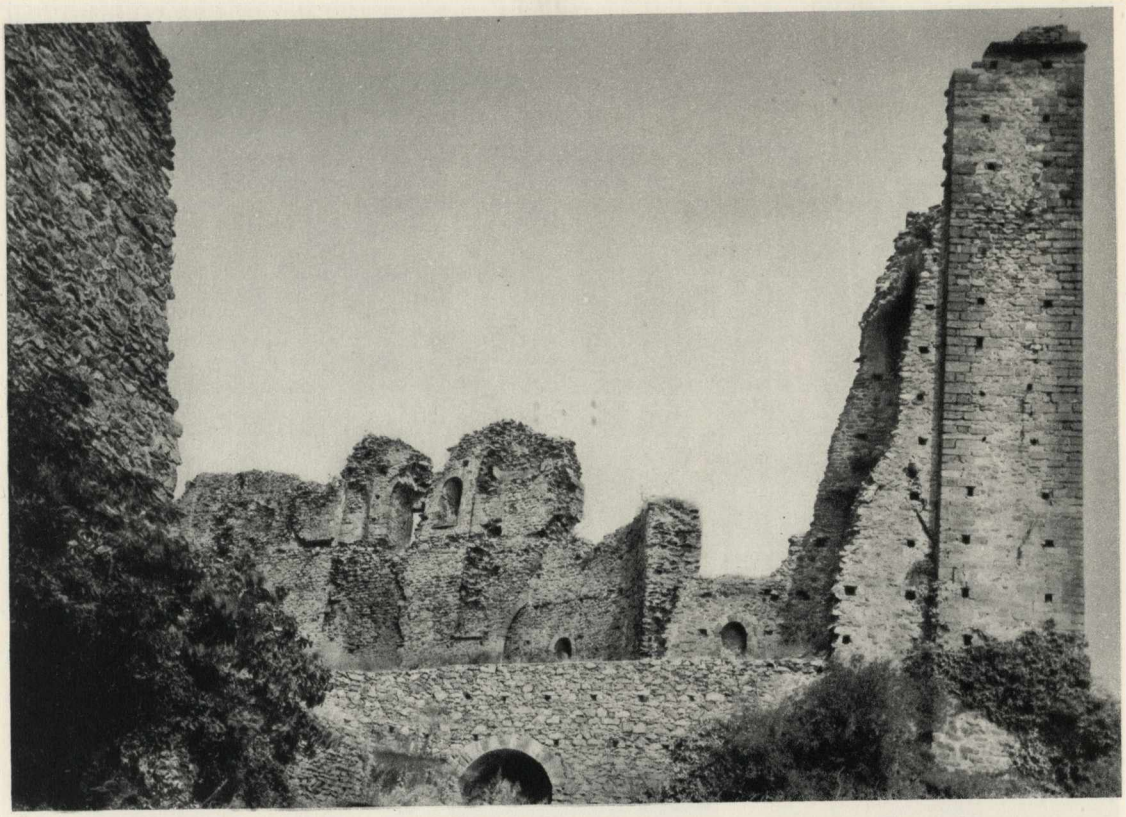
Pieno romanticismo letterario e pittorico, dunque, che trova nell'abbazia della Chiusa adeguata fonte d'ispirazione. E non è del resto, pur essa, d'un romanticismo avanti lettera, nella sua iperbole barocca, la veduta della Sagra, qui riprodotta nella Tav. I, per il secentesco *Theatrum Sabaudiæ?* (2) Contemplandola si nota come ancora ben s'intoni, dopo sei secoli, alla descrizione lasciataci dal primo storico (benchè alquanto fantasioso) dell'abbazia, quel Guglielmo, monaco dotto, nutrito di studi classici, che vi passò la vita, autore del *Chronicon Cœnobii Sancti Michælis de Clusa,* steso nell'ultimo terzo del secolo XI. La quale storia (3), dopo il Prologo, s'inizia: « Ai confini d'Italia s'alza un monte insigne, distante dodici miglia dalle Alpi, che con volgare nome, ma non per volgare errore o caso è chiamato dalla gente del luogo Pirchirriano o meglio Pirchirriana, cioè fuoco del Signore ovvero città ardente, a causa, come credo, del futuro concorso su di esso degli Angeli e della sede cara a Dio che fa degli Angeli i suoi spiriti e i suoi portatori di fiammeggiante fuoco »; e continua: « Esso, da ogni parte d'assai difficile

---

(2) *Theatrum Statuum Regiæ Celsitudinis Sabaudiæ Ducis,* Amsterdam, Blaeu, 1682. Altre edizioni di questa stupenda opera uscirono all'Aia, anche con titolo diverso, nel 1700 e nel 1725-26. Sulla stampa del *Theatrum* v. F. Rondolino, *Per la storia di un libro,* « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1897.

(3) *Libellus narrationis seu Chronicon Cenobii Sancti Michælis de Clusa a Willelmo monaco,* in « Monumenta Historiæ Patriæ, Scriptores », III, Torino, 1848. È l'edizione curata da L. G. Provana sul manoscritto (copia del secolo XV) dell'Archivio di Stato di Torino, confrontato coi manoscritti Vaticano e Baluziano. Cfr. Fedele Savio, *Sulle origini della Abazia di S. Michele della Chiusa detta la Sacra di S. Michele,* Torino, 1888. Per la bibliografia della Sagra (fino al 1906) si veda: Antonio Taramelli, *La Sagra di San Michele alle Chiuse,* in « Nuova Antologia », Roma, 1903; e Faustino Curlo, *La Sacra di San Michele della Chiusa,* in « Calendario Piemontese », Torino, 1906.

In questa immagine è palese il magnifico dinamismo delle masse architettoniche: stupendo spettacolo — come fu scritto — di un « cristallino bastione commentato con lucidezza da due semicolonne e da un'arcata accogliente una finestra e un oculo ».



Le rovine colossali dell'ampliamento dell'abbazia (secoli XII-XIV) verso nord-ovest. A destra il rudere tradizionalmente detto la torre del « Salto della Bell'Alda ».

salita, erge la sua cima altissima nell'aria, tocca con la vetta le nubi stesse ed è separato dagli altri monti da un piccolo colle: vi si può accedere da un solo assai stretto sentiero, sì che facilmente si capisce che gli sia stato conferito un privilegio divino. È cinto dalle amene, pure, mormoranti acque delle vicine fontane, da frondosi alberi ricchi di frutti e da boschi nei quali cinguettano uccelli di svariate specie. Sul nudo suolo sottostante la principal vetta sostiene la chiesa del beato Michele, ragguardevole non tanto per lo splendore di metalli o perchè arricchita dall'artificio umano, quanto per la frequente evidenza dei divini voleri... ».

Ce n'è abbastanza per giustificare, ambientata in un simile paesaggio, la bizzarra, prolissa e fiabescamente puerile rielaborazione della vecchia leggenda della Bell'Alda, ideata da Edoardo Calandra (4) quasi ottant'anni fa. Il racconto popolare è invece meno complicato da amori di castellani e da trame di potenze infer-

(4) Edoardo Calandra, *La Bell'Alda. Leggenda*, Torino, 1884.

nali, e nella sua semplicità ingenua assai più avvincente. In uno dei vari fatti d'armi svoltisi intorno alla « sacra fortezza » — forse quello che seguì la battaglia di Avigliana del 10 luglio 1630, sanguinosa vittoria dell'esercito francese sulle truppe sabaude, che il Callot rappresentò in una magnifica incisione — una bella giovinetta di nome Alda, rifugiatasi nell'abbazia con altri inermi sgomenti, per sfuggire alla foia d'alcuni soldati nemici che già stavano per afferrarla, visto ogni altro scampo impossibile, da un ballatoio ai piedi del campanile della chiesa si sarebbe gettata nel baratro al cui fondo, seicento metri più in basso, è il paese di S. Ambrogio, invocando la protezione della Madonna; e la grazia divina l'avrebbe guidata incolume in quel volo. Vero è che, essendosi in seguito dal popolo gridato al miracolo, la bella Alda, per vanità, volle ritentare, davanti a un pubblico ammirato, la prova: trovando però questa volta, giusto castigo dell'aver tentato Iddio, orribile morte sulle rocce del Pirchiriano. Nella tradizione, raccolta per la prima volta da un testo al termine del secolo XVII (5), un'altra però s'inserisce: che indica il punto del « salto della Bell'Alda » in un rudere del convento, così chiamato e a picco sulla valle: mentre più ragionevolmente la fuga della fanciulla sarebbe avvenuta dalla chiesa alla sottostante cripta, e di qui al ballatoio e all'abisso, secondo la divertente ricostruzione « storica » dell'episodio lasciataci dal d'Azeglio in una litografia. Assai tempo innanzi, di un analogo miracolo era stato — secondo una precedente leggenda — protagonista il grande riformatore e costruttore di monasteri Guglielmo da Volpiano: il cavallo del quale, precipitato giù dal dirupo del Pirchiriano mentre il santo abate, venuto dal con-

Lo « Scalone dei Morti » chiuso nella grande sottostruttura, così detto per i suoi antichi sepolcri di abati e personaggi illustri. Fino a poco tempo fa in una nicchia erano in vista alcuni scheletri. In fondo, la « Porta dello Zodiaco ».

(5) Pier Giacinto Gallizia, *Breve racconto del Tempio e Badia di S. Michele della Chiusa*, Torino, 1699.

Lesene scolpite e capitelli della « Porta dello Zodiaco », opere di Niccolò e aiuti (c. 1120). A sinistra la lesena decorata di fiori, animali, figure umane, nella quale è incisa l'epigrafe con il nome « Nicholaus ». Il capitello centrale in basso rappresenta Caino che uccide Abele, capolavoro di Niccolò (v. commento della Tavola IV).

vento di Lucedio, saliva al primitivo santuario del monte, fu ritrovato illeso in fondo al precipizio dopo che il pio monaco, per nulla turbato dalla disavventura, aveva nella chiesuola alzato a Dio una fervida preghiera (6).

Quest'ultimo racconto ci porta al complesso, intricatissimo problema delle origini della Sagra sul finire del secolo X, che ha posto gli storici di fronte ad alcuni dati variamente accettabili, e ad una incerta confusa agiografia. Che in vetta al monte già esistesse nell'età romana una scolta armata a vigilare sulla importante strada delle Gallie, e fors'anche un'ara (una tradizione vuole ch'essa, o un piccolo tempio dedicato a Giano o a qualche divinità alpestre, sorgesse sul luogo dove ora sono i ruderi, chiamati il « Sepolcro dei monaci », della chiesuola benedettina di S. Stefano, rovinata nel corso del Seicento), è accertato dal rinvenimento lassù di lapidi come quelle di Surio Clemente e di T. Apponio, di frammenti marmorei e d'altro materiale romano (7). È poi generalmente ammesso che il culto di S. Michele, d'importazione greca, s'instaurasse sul Pirchiriano coi Longobardi (è della fine del V secolo la celebre apparizione dell'arcangelo sul Gargano, a Monte Sant'Angelo), perdurasse sotto la dominazione franca, e svanisse poi, con lo sfasciarsi dell'impero carolingio, durante l'infiltrazione saracena nelle Alpi. Si vuol scorgere memoria di quel culto in alcune parti, addossate alla viva roccia, dell'antica cripta sottostante la chiesa dell'abbazia (8).

Ma per la storia di questa, interessa particolarmente la data della sua fondazione, che nella cronaca del monaco Guglielmo è ascritta all'anno 966: « *anno igitur nongentesimo sexagesimo sexto Incarnacionis Dominice constructis... officinis cenobialibus...* ». Se non che la data contrasta col passo della cronaca medesima dove è detto che il monastero ebbe origine essendo viventi il papa Silvestro II, l'imperatore Ottone III di Germania, e il vescovo di Torino Amizone. Infatti Silvestro II fu sulla cattedra di S. Pietro dal 999 al 1003, Ottone III nacque nel 980 e morì nel gennaio del 1002, Amizone governò la sua diocesi dal 989 al 999. Seguendo perciò l'opinione del Provana e del Claretta (9) e approfondendo l'esame delle fonti storiche, il Savio già più di settant'anni fa (10) ha creduto di poter stabilire l'inizio della vita cenobitica sul monte Pirchiriano fra il 999 e il 1002 circa, e la

---

(6) Per una bibliografia essenziale su Guglielmo da Volpiano, relativa alla sua vita, si veda: Beatrice Canestro Chiovenda, *L'ambone dell'Isola di San Giulio*, Roma, 1955.

(7) Cfr. Giovanni Gaddo, *La Sacra di S. Michele in Val di Susa*, 2ª edizione, Domodossola, 1950.

(8) Cfr. G. Gaddo, *op. cit.*

(9) L. Provana, v. Nota 3. Gaudenzio Claretta, *Storia diplomatica dell'antica Abbazia di S. Michele della Chiusa*, Torino, 1870; e *L'Abbazia di S. Michele nel Medioevo*, in: « Atti della R. Acc. delle Scienze », Torino, 1886-87.

(10) F. Savio, *op. cit.*

convinzione è stata accolta in seguito con minime varianti dagli studiosi della Sagra, compreso il Kingsley Porter in un'opera fondamentale (11).

La costruzione di una chiesuola dedicata a S. Michele dovette tuttavia precedere, come s'è detto, quella del convento; e l'avvolge un alone di leggenda da cui è però possibile estrarre qualche dato attendibile. È ad esempio sufficientemente accertata l'esistenza di un Giovanni, detto « Vincenzo », venerato come santo, vescovo di Ravenna dal 982 al 997, discepolo di S. Romualdo, che condusse vita eremitica sui monti Caprasio e Pirchiriano, morì il 12 gennaio del 1000 ed ebbe tomba nella chiesa del villaggio di S. Ambrogio ai piedi del Pirchiriano. A lui la tradizione religiosa — basandosi anche sulla *Vita Sancti Iohannis Ravennatis* probabilmente scritta dal medesimo autore della cronaca clusina — attribuisce il ristabilimento del culto di S. Michele, e naturalmente in forma miracolosa, dopo la devastazione saracena. Egli cioè avrebbe divisato di alzare una piccola chiesa dedicata all'arcangelo in vetta al Caprasio; lavorava tutto il giorno, ma il mattino dopo trovava disfatta la sua opera: finchè una notte vide in sogno una coorte d'angeli accompagnati da colombe che portavano in cima al Pirchiriano le travi e le pietre radunate per la costruzione, e gli apparve S. Michele che gli additava l'altro monte; Giovanni allora com-

La lesena dello stipite destro della « Porta dello Zodiaco » con i simboli delle costellazioni zodiacali, da cui il nome della porta. Opera di Niccolò. (Particolare).

(11) A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, New Haven, 1917.

Particolari delle lesene scolpite della Porta dello Zodiaco, opere di Nicolao ed aiuti. A sinistra, parti della lesena con le scritte: « *Hoc opus intendat quisquis bonus exit et intrat* » (la stessa che si legge nel duomo di Piacenza), e « *Flores cum beluis comixtos cernitis* ». A destra, cinque dei dodici riquadri che rappresentano ie costellazioni (la riproduzione ne è qui data per la prima volta).

prese che là doveva erigere la chiesa, restaurando le due preesistenti cappelle ed aggiungendovene una terza più ampia: il complesso che forma l'attuale cripta cui si accede scendendo tredici scalini dalla navata centrale della chiesa superiore, e che fu al sacro servizio del primitivo monastero.

Un'altra leggenda riguarda la consacrazione dell'umile tempio. Alla liturgica cerimonia Giovanni avrebbe chiamato il vescovo di Torino, Amizone; e sostando questi a dormire in Avigliana, nel cuor della notte sarebbe stato svegliato dalle grida del popolo che stupefatto scorgeva divampare nel cielo, proprio sopra il Pirchiriano, un fuoco immenso. Sale allora il presule alla chiesuola intuendo il prodigio, e mentre s'appresta a consacrarla, vede già eretto dagli angeli un altare approntato per la messa solenne. È in conseguenza di questo miracolo che il monte — lascia intendere il monaco Guglielmo nella sua cronaca — si sarebbe chiamato « Pirchiriano », dall'étimo greco significante « fuoco del Signore »; mentre più semplicemente il nome è corruzione di « Porcariano », monte dei porci, come l'opposto Caprasio è monte delle capre. Da tale consacrazione angelica venne poi al santuario la denominazione di « Sagra di San Michele ». Meno leggendaria, o comunque più documentata, la partecipazione di un nobile alverniate, Ugo di Montboissier, detto « lo Scucito » per la sua pazza e viziosa prodigalità, proavo di Pietro di Montboissier, celebre abate di Cluny ed amico di S. Bernardo, alla fondazione del monastero della Chiusa, le cui origini s'intrecciano così con la storia del monachesimo in Francia. Recatosi questo Ugo d'Auvergne con la moglie Isengarda in pellegrinaggio a Roma per espiare le sue colpe, è verosimile che salisse al santuario di S. Michele, del quale già si spandeva la miracolosa fama; e che dal papa Silvestro II — Gerberto di Aurillac, nato forse in Aquitania ma educato in Alvernia — eletto al pontificato il 2 aprile 999, fosse sollecitato a perfezionare, per penitenza, l'opera dell'eremita Giovanni, che Silvestro doveva ben conoscere essendo a lui succeduto nell'episcopato di Ravenna. Tornato dunque da Roma, Ugo acquistò (stando sempre alle antiche cronache) dal marchese Arduino in Avigliana l'intero monte Pirchiriano, ed ebbe la ventura d'imbattersi in Val di Susa in un suo conterraneo, Arverto, già abate di Lézat, reduce da Roma, che associò nell'impresa di trasformare il santuario di Giovanni in un monastero capace anche di dare ospizio ai pellegrini; e Arverto, infatti, ne fu il primo abate, a capo di pochi monaci forse chiamati da Lézat (12). In seguito lo « Scucito » comprò dal marchese Arduino

(12) F. Savio, *op. cit.*

Capitelli della Porta dello Zodiaco (lato sinistro salendo dallo Scalone dei Morti). Particolarmente notevole quello col leone dalla testa di drago, certo eseguito da Nicolao.

anche il villaggio della Chiusa e alcune terre circostanti, e dal papa e dall'imperatore Ottone III ottenne privilegi e diplomi che assicuravano alla Sagra la piena indipendenza dalla giurisdizione vescovile. Non è tuttavia chiaro il motivo che spinse Giovanni a ritornarsene sul Caprasio, a Celle, dove morì di lì a pochi mesi, forse nella sua grotta eremitica presso la chiesuola di S. Maria della Stella da lui costruita. I primi edifici del monastero dovettero essere assai modesti: fra essi una « foresteria » per ospitare i pellegrini che scendevano dal Moncenisio, dove fin dall'814 esisteva un ospizio « ad peregrinorum receptionem » fondato da un figlio di Carlo Magno (13); ed è la parte più antica del complesso dei fabbricati tuttora visibili dall'esterno, tosto ampliata per assolvere una delle più importanti funzioni dell'attività monastica sulle vie di transito, e completamente ricostruita

(13) Leonardo Carandini, *Il Grande Valico*, Novara, 1960. G. Donna d'Oldenigo, *L'ospizio del Moncenisio*, Cirié, 1961.

durante i recenti restauri. Fa notare Giovanni Gaddo nel suo particolareggiato e preciso libretto sulla Sagra che a quei pochi monaci benedettini chiamati da Arverto servivano benissimo le tre cappelle formanti il santuario di S. Michele, e che « la costruzione di una nuova chiesa non s'impose che più tardi, con l'aumentare dei monaci, con l'afflusso abituale dei pellegrini » (14). Più tardi è un termine un po' vago, che tuttavia il Gaddo — ad avvalorare la tesi che vedremo — limita a « una ventina d'anni dopo », con l'intervento di Ugo di Montboissier per sostenere le spese della fabbrica.

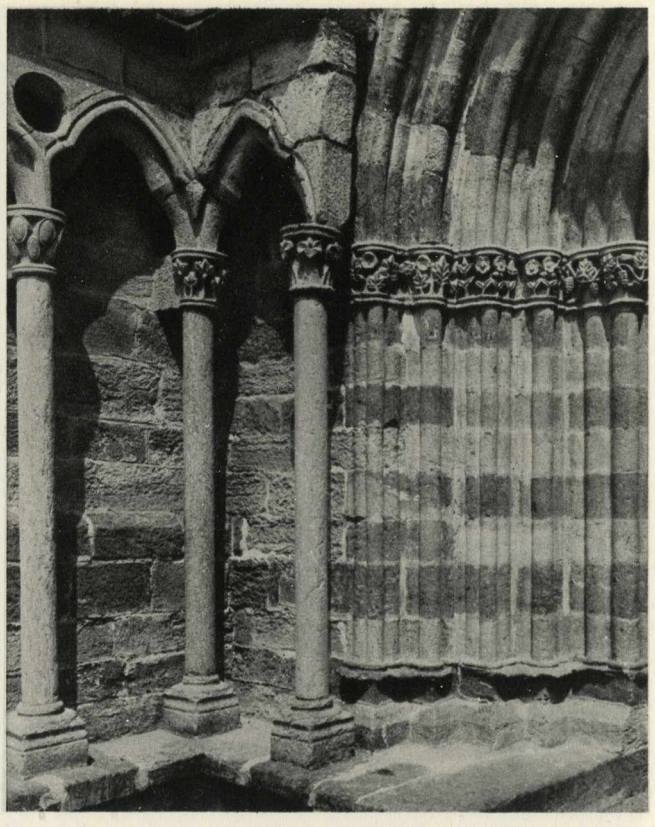
È a questo punto che subentra sulla scena della Sagra un nuovo ipotetico protagonista: la figura, non ancora compiutamente definita dagli studi, del grande abate fondatore e riformatore di conventi e architetto, Guglielmo da Volpiano, che l'*Enciclopedia italiana* fra tanti Guglielmi più o meno « storici » non degna di una apposita scheda. I testi francesi, ed alcuni italiani, esaltano invece l'opera somma di questo monaco « lombardo » ma in realtà piemontese perchè figlio d'un Roberto conte di Volpiano, nipote per parte di madre d'Arduino d'Ivrea, re d'Italia, nato nell'isola di San Giulio del lago d'Orta mentre l'imperatore Ottone I l'assediava nel 962, frate benedettino nel convento di Lucedio presso Vercelli, donde si narra riparasse, per non aver voluto, « con atto di straordinaria audacia », prestare giuramento civile al vescovo di Vercelli, sul Pirchiriano a dividervi con Giovanni Vincenzo esistenza eremitica. Lo si trova in seguito a Cluny, introdottovi da S. Maiolo, quindi a Dijon, abate di S. Benigno, dove dirigendo maestranze in gran parte italiane nella costruzione della cattedrale creò sulla tomba del santo una solenne «rotonda» romanica scomparsa con la Rivoluzione. Chiamato a ristabilire la di-

Splendido piedistallo d'una colonnina della Porta dello Zodiaco. Rappresenta due grifoni che beccano una testa umana.

(14) G. Gaddo, *op. cit.*

sciplina nei monasteri normanni, da Fécamp introdusse in Normandia la riforma architettonica di Cluny; ed il Mâle avanzò la seducente ipotesi di un suo diretto intervento nella fabbrica del celebre Mont-Saint-Michel (15).

Della sua opera in Italia, dove ritornò quattro volte prima di morire a Fécamp nel 1031, è testimonianza in quanto avanza della canavesana abbazia di Fruttuaria e forse nella basilica dell'isola di San Giulio: nel cui famoso stupendo ambòne Beatrice Canestro Chiovenda, con sottile persuasiva deduzione, ha ravvisato la figura scolpita del geniale monaco ch'ebbe straordinaria autorità sui potenti del suo tempo, papi, vescovi, principi e dogi compresi (16).



Particolare del portale romanico d'ingresso alla chiesa. Può essere appartenuto alla costruzione del secolo XI? In esso si è voluto vedere l'impronta di Guglielmo da Volpiano. Gli archetti gotici a sinistra sono aggiunta posteriore per sostenere uno scomparso portichetto.

Quali i suoi rapporti con la Sagra? A parte la sua sosta giovanile sul Pirchiriano prima d'emigrare in Francia — che indurrebbe a credere in una presenza di Giovanni sul monte antecedente all'episcopato a Ravenna (982-997), cosa che il Kingsley Porter escluse — ebbe egli parte attiva nella costruzione dell'abbazia? La Ferrero Viale ha scritto che l'ipotesi affermativa « è confermata da certe affinità fra questa e altre fabbriche benedettine che la riforma di Guglielmo ispirò: in particolare con la seconda edificazione di Mont-Saint-Michel. D'altra parte proprio la Sagra è l'esempio di come un monumento possa esprimere, con la sua stessa struttura architettonica, un significato religioso: com'era appunto negli intenti di

(15) Emile Mâle, *Art et artistes du Moyen Age*, Parigi, 1927.
(16) B. Canestro Chiovenda, *op. cit.*

L'interno della chiesa verso l'abside. La costruzione, iniziata nel secolo XII, procedette da levante a ponente, segnando nell'architettura e nella decorazione il trapasso stilistico dal romanico al gotico. Il complesso è interamente restaurato.

Guglielmo. A lui quindi è legittimo pensare come a quello che impresse alla Sagra quel carattere particolarissimo di ardita saldezza, di esaltante dominio della materia, di temeraria sfida alle ostilità della natura. La vittoria baldanzosamente celebrata su di essa si risolve in una magnificazione della onnipotenza divina conferente anche agli uomini, come a suoi strumenti, straordinarie virtù; come pure in lode della protezione angelica, salvaguardante da ogni pericolo il loro sforzo immane. Questo è in ogni modo l'evidente significato della seconda fabbrica, della chiesa cioè che fu eretta nel secolo XII su ciclopiche sottostrutture » (17): vale a dire su quel formidabile bastione che regge le tre absidi della chiesa (41 metri dalla soglia del portone al vertice sopra l'aerea galleria dei « Viretti »), e dentro il quale, per il ripidissimo « Scalone dei Morti » che sbocca alla magnifica « Porta dello

(17) M. Ferrero Viale, *op. cit.*

Il così detto « Coro vecchio », che costituisce la parte più antica della chiesa attuale. Vi si scorgono le arche contenenti le spoglie di principi sabaudi, qui trasferite inconsultamente dalla sottostante cripta.

Zodiaco », si sale fra sagome immense al piazzaletto degli archi rampanti, di costruzione moderna, da cui una lunga scalinata di pietra all'aperto conduce al portale dell'ingresso alla chiesa.

Il Gaddo va più in là. Chiamando « quarta chiesa » quella che fu costruita — per soddisfare le esigenze del rapidamente ingrandito convento — secondo lui fra il 1010 e il 1031 (anno della morte di Guglielmo da Volpiano), sopra le tre cappelle del santuario, ciascuna delle quali edificate, come s'è visto, in tempi successivi, e formanti la cripta d'oggi, egli afferma che il maestoso portale romanico ch'è l'ingresso, sul fianco destro, dell'attuale chiesa, « è il medesimo che costituiva l'ingresso della quarta chiesa. Sta a ricordarci... Guglielmo da Volpiano. È da rivendicare a lui la prima grande chiesa benedettina alla Sacra? Il poco rimastone indica bene il suo genio, e regge confronto col San Benigno di Digione, capolavoro romanico di Guglielmo. Basti il suaccennato portale dove anche mi pare

di trovare come la sua firma... quella testa di monaco incappucciato che sta, a destra, alla estremità del gocciolatoio! Il suo ritratto? ». La proposta è seducente, tanto più che non l'infirmano gli avanzi gotici, in parte rifatti, d'un portichetto più tardo che doveva proteggere questo ingresso, da cui appunto si accede nel settore più antico — il così detto «Coro vecchio» — della chiesa attuale, in seguito ampliata nelle tre grandiose navate. Il «Coro vecchio» sarebbe, continua il Gaddo, « ciò che rimane della chiesa di Guglielmo da Volpiano », anch'essa a tre navate come indicano le strutture superstiti: « e i monaci non la distrussero perchè mai compirono la quinta; la quale qui avrebbe dovuto avere la facciata ». Infatti la chiesa della Sagra, che per il Gaddo è « la quinta », manca d'una facciata corrispondente alle navi e alle absidi; e vi si entra lateralmente.

Accettare senza discussioni questa tesi, quantunque confortata dai ritrovamenti del D'Andrade (18), è forse indulgere un po' troppo alle ipotesi: benchè non sia da escludere che Guglielmo da Volpiano, nei suoi ri-

Particolare del finestrone dell'abside.
Per le sculture rappresentanti *Profeti*, v. didascalie delle due illustrazioni seguenti.

(18) Alfredo D'Andrade, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte, Parte I, 1883-91*, Torino, 1899. Cfr. anche: Marziano Bernardi e Vittorio Viale, *Alfredo D'Andrade, la vita, l'opera e l'arte* Torino, 1957.

Anonimo scultore della «Scuola di Piacenza»: Angelo dell'*Annunciazione* che fiancheggia il finestrone dell'abside. La così detta « Scuola di Piacenza » fu fortemente improntata da Niccolò. Opera di circa il 1170-'80, secondo il Salvini (vedere commento della Tavola V).

torni in Italia, si sia interessato alla Sagra — cui lo legavano ricordi giovanili — durante il lungo governo (1002-1045) dell'abate Benedetto I, che nell'abbazia istituì la biblioteca e la scuola per fanciulli, istituzioni che ben rispondono alle direttive del grande abate di Digione. Certo è ad ogni modo che solo con la preesistenza di una chiesa già occupante, assieme al monastero situato più in basso, quasi tutta la sommità rocciosa del monte, cioè lo spazio lassù disponibile, ci si spiega la gigantesca sottostruttura muraria creata nel secolo seguente per dare base all'ampliamento della chiesa stessa, che non si volle demolire; ed anche questa concezione costruttiva arditissima, di un effetto dinamico sbalorditivo assai simile a quello della « Merveille » del Mont-Saint-Michel di Normandia (19), appartiene al retaggio architettonico di Guglielmo da Volpiano, il quale in una sintesi di cultura tanto profonda quanto vigorosa (egli fu artista, letterato, musico, oltre che soldato della fede) seppe in un'idea unica fondere il dominio dell'uomo e il dominio di Dio.

Quando si attuò l'ampliamento, che evidentemente coincise con un rigoglio della vita conventuale, con l'aumentato numero dei monaci, con l'accresciuto prestigio dell'abbazia che per donazioni, acquisti ed anche dedizioni di interi paesi andava estendendo straordinariamente i suoi beni? Il

(19) Marcel Aubert e Pierre Morel, *Mont-Saint-Michel*, Grenoble, 1940.

Taramelli scrivendo intorno al 1903 ebbe preziose informazioni da Alfredo D'Andrade, il quale nello scorcio della sua laboriosa esistenza si dedicò con inesausta passione allo studio e al restauro della Sagra (20); ed affermò che « intorno al cadere del secolo XII » fu costruito il « solenne e mirabile basamento, di quasi trenta metri, sul quale sorgono semplici ma severamente maestose le tre absidi e tutto il presbiterio della chiesa » (21). Oltre cinquant'anni dopo Renate Wagner-Rieger (22) ha fatto sua l'ipotesi che l'inizio del lavoro coincida col governo dell'abate Stefano (1148-1170), cui l'imperatore Federico Barbarossa confermò i diritti della Sagra; sì che verso il 1200 si sarebbe potuto procedere all'ampliamento della chiesa, protrattosi a lungo nel secolo XIII, pur senza condurre a termine la volta com'era stata progettata, che sembra sia stata costruita, o ricostruita, a botte essendo abate e commendatario Don Antonio di Savoia (1642-1688); e s'ha da tener conto che la volta oggi esistente risulta dai recenti restauri, che s'ispirarono a quello che doveva essere il progetto originario, non terminato. L'accennata datazione dell'ampliamento non concorda però completamente con lo stile delle sculture che incorniciano il finestrone dell'abside (l'*Annun-*

Anonimo scultore della « Scuola di Piacenza »: Madonna dell'*Annunciazione* che fiancheggia il finestrone absidale, a destra (v. illustraz. precedente).

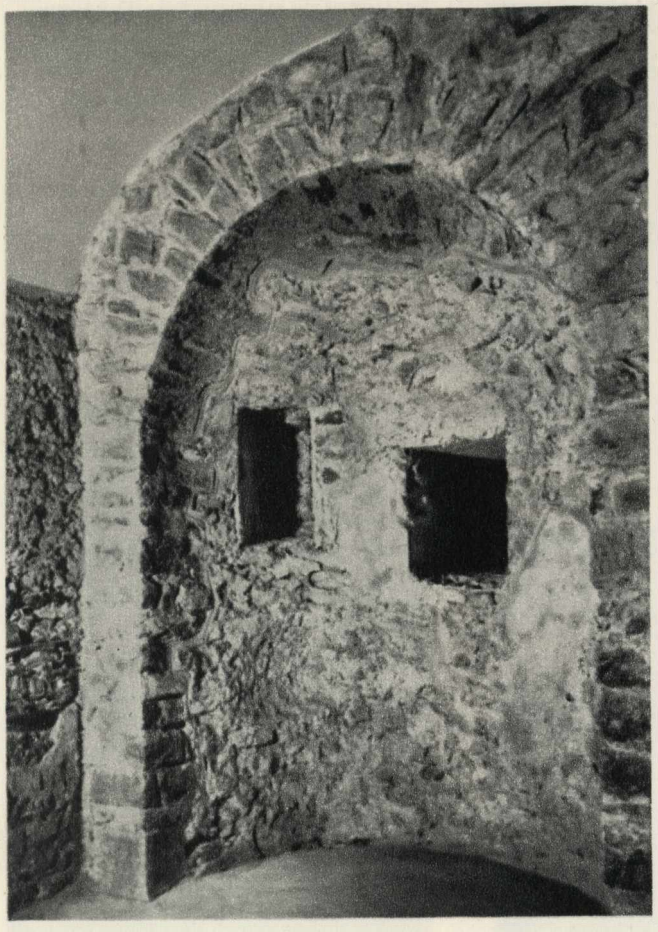
(20) v. Nota 18.

(21) A. Taramelli, *op. cit.*

(22) Renate Wagner-Rieger, *Die Italienische Baukunst zu beginn der Gotik*, Graz-Köln, 1956.

Il padre G. Gaddo ha contato i capitelli della chiesa della Sagra di San Michele. Sono 139, e di una straordinaria varietà di forme.

Riproduciamo qui alcuni capitelli della chiesa, che rispecchiano nei loro elementi di transizione stilistica le successive fasi costruttive della Sagra di San Michele.



Questa piccola superstite costruzione nella cripta della chiesa è verosimilmente la struttura più antica che rimane della Sagra di San Michele: il primo nucleo del santuario longobardo dedicato all'Arcangelo.

*ciazione* è disposta come nell'abside della chiesa dell'abbazia di Vezzolano); ed in proposito è curioso che il Kingsley Porter lo assegni al secolo XV notando in esse « lo sforzo degli artisti esecutori di imitare modelli romanici ». Ma il Toesca, rifacendosi alla « Porta dello Zodiaco » scolpita per la Sagra dal lombardo Niccolò intorno al 1120, ha opportunamente precisato che al suo stile « sono affini le sculture del finestrone absidale, pur libere da molti dei suoi manierismi e tali da sembrare piuttosto di un suo continuatore » (23). Circa la data e l'autore di queste sculture, precisati dal Salvini, si dirà nel commento della tavola V. Vi sarebbe dunque un notevole divario d'anni fra le sculture (del secolo XII) e l'ampliamento (del secolo XIII): tale da far ritenere che si debba fortemente anticipare la data della sottostruttura e dell'abside.

Col trascorrere del tempo impiegato nella fabbrica si spiega anche l'evoluzione dal romanico al gotico che presentano gli elementi architettonici e decorativi, i quali, specie nei capitelli che ammontano al numero complessivo di 139, procedono dall'uno all'altro linguaggio plastico, testimoniando che la nuova chiesa fu edificata movendo da levante verso ponente. E la grandiosità della costruzione coincide con l'aumento della potenza e della ricchezza dell'abbazia. Il periodo di maggior fulgore va dal secolo XI al XIV, sotto il governo di ventiquattro abati,

(23) Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana, il Medioevo*, Torino, 1927.

La cappella di S. Giovanni Vincenzo nella cripta della chiesa. Con altre due precedenti cappelle della età longobarda, costituisce il primitivo santuario di S. Michele Arcangelo creato (o ripristinato) dall'eremita Giovanni, soprannominato « Vincenzo », ch'ebbe fama di santo, vescovo di Ravenna. Si pone la sua costruzione — intorno alla quale si sviluppò l'abbazia della Chiusa, detta anche di S. Maria della Stella, oltre che Sagra di San Michele — fra il 999 e il 1002 circa.

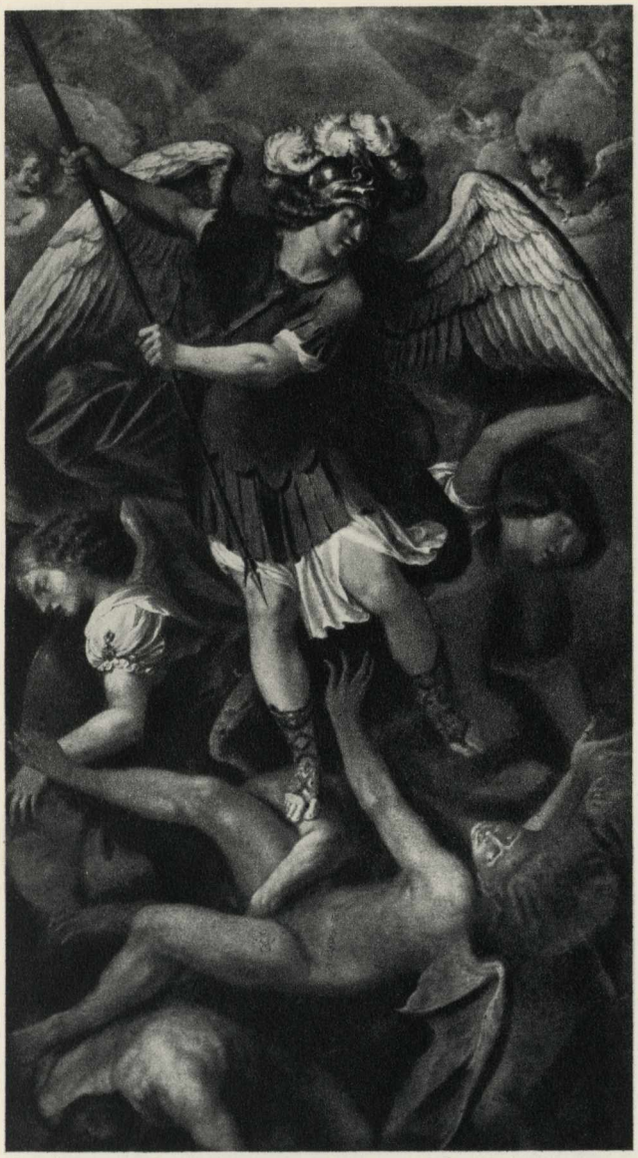
di cui alcuni, come Benedetto I (1002-1045), Benedetto II (1066-1091) ampliatore della biblioteca e degli studi clausini, Stefano (1148-1170), Benedetto III (1170-1200), Pietro II (1200-1227), Guglielmo III di Savoia (1310-1325), Rodolfo di Mombello (1325-1359), uomini di grande talento, energia, autorità anche nell'azione politica e all'occorrenza militare. Va tenuto sempre presente, in proposito, il carattere di « sacra fortezza » dell'eccezionale monastero, collocato in posizione strategica di somma importanza, geloso della sua indipendenza tanto dalla giurisdizione vescovile quanto dal dominio dei signori locali. Fin dall'inizio lo vediamo in lotta col vescovo di Torino, Cuniberto, e con Pietro I di Savoia, e nel 1077 il convento è invaso, occupato dalle milizie, sì che il papa Gregorio VII scrive alla contessa Adelaide: « Raccomandiamo alla tua vigilanza, protezione e difesa l'abate e il monastero clusino che sentiamo essere in gravi tribolazioni »; e si può dire

Secondo del Bosco da Poirino: *Deposizione nel sepolcro,* la *Madonna morta, Assunzione della Madonna.* Affresco, molto restaurato e ridipinto, al fondo della navata destra della chiesa. Databile intorno al 1505.

che non vi sia stata guerra combattuta nei luoghi circostanti (e Dio sa se ve ne furono nel corso dei secoli!), senza che la Sagra vi fosse coinvolta. Perciò v'erano approntate stabili difese, più d'una volta i monaci furon costretti a prendere le armi, e a lungo si tennero lassù presidi militari come in una cittadella.

Nel suo minuzioso già citato libretto il Gaddo stimò qual fosse il numero dei monaci dal secolo XI al XVII stabili nell'abbazia: non dovettero mai superare la sessantina, anche se nel Capitolo generale del 1478 ne convenne sul Pirchiriano un centinaio; ma oblati, fratelli laici, vecchi soldati invalidi caritatevolmente accolti, e soprattutto i contadini del piccolo borgo formatosi nella sottostante valletta di S. Pietro, aumentavano la comunità, e trovavano protezione all'ombra del potente monastero, il cui abate era feudatario di S. Ambrogio, Chiusa, Vajes, S. Antonino, Celle, Chiavrie, Novaretto, Valgioie, Giaveno, Coazze, mentre la Sagra estendeva i suoi diritti da S. Leonardo di Manfredonia fino a Bourges e Poitiers in Francia, dal Mantovano fino ai Pirenei. I redditi dei possedimenti erano cospicui, alimentavano la vita monastica; perciò le fu un duro colpo la soppressione, nel 1379, dell'abate monaco, sostituito dall'abate secolare « commendatario », che di quei redditi godeva personalmente lasciando talvolta il convento nell'indigenza: così nel 1622 i monaci erano ridotti a tre, e per due secoli la Sagra, fino a quando Carlo Alberto vi chiamò nel 1836 i Rosminiani, rimase quasi disabitata.

Curioso affresco secentesco, grossolanamente eseguito, ma interessante perchè narra la leggenda della fondazione della Sagra, a cominciare dal miracoloso trasporto dei materiali costruttivi dal monte Caprasio al monte Pirchiriano, durante il sonno dell'eremita Giovanni Vincenzo.



Questa tela, di forte impronta procaccinesca, fu donata per l'altar maggiore della chiesa dal cardinale Maurizio di Savoia, abate commendatario della Sagra dal 1611 (egli aveva allora 18 anni) al 1642, nel 1632. Fu poi sostituita dal trittico di Defendente Ferrari. È la tradizionale rappresentazione (da Raffaello a Guido Reni) dell'Arcangelo che trafigge il demonio.

Il lungo abbandono, l'inaridirsi di quelle istituzioni — gli studi coltivati in una ricca biblioteca, l'insegnamento impartito ai giovani, la cura dei malati, la larga ospitalità generosamente concessa ai romei e ai viaggiatori in genere — che avevano sparso la fama della Sagra di San Michele in Europa, furono forse ancor più delle vicende belliche la causa della rovina materiale di un complesso architettonico costruito con mezzi tanto grandiosi da renderlo capace di sfidare i secoli. Chi guarda gli imponenti ruderi degli edifici conventuali costruiti a nord-ovest della chiesa fra il secolo XII e il XIV, in aggiunta a quelli precedenti di sud-est, e che probabilmente più degli altri soffersero per azioni di guerra, data la loro situazione strapiombante sulla Valle di Susa, può leggere in essi la storia della decadenza dell'abbazia a partire dal Cinquecento. Anche il campanile, eretto contemporaneamente all'ultima parte della chiesa e quindi già con elementi di transizione dal romanico al gotico, lascia il dubbio se sia mai stato alzato oltre il tetto della chiesa, com'è attualmente, o se sia crollato per gli incendi che nel Trecento

devastarono il convento (uno fu appiccato da mercenari inglesi), oppure sotto le cannonate francesi nel 1630; ma è più accettabile la seconda ipotesi: e se così è nemmeno il campanile fu in seguito riedificato. Restò in piedi fino al Seicento l'interessante chiesuola i cui avanzi stanno su uno spiazzo prima di iniziare la salita alla « Porta di Ferro » che appartiene alla cinta fortificata. A pianta centrale circondata da absidi, era la cappella del cimitero conventuale, e perciò la sua rovina è chiamata « Sepolcro dei Monaci »; il Kingsley Porter l'assegna a circa il 1100, e si è supposto che ad essa appartenessero i marmi scolpiti da Niccolò e dai suoi aiuti, che compongono l'attuale « Porta dello Zodiaco », la più importante opera d'arte della Sagra, certamente non destinati alla loro collocazione attuale.

Tolti questo bellissimo documento di scultura romanica ed i rilievi dell'abside e i più interessanti capitelli, tolte le tavole di Defendente Ferrari, delle quali si dirà nei commenti delle pagine a colori, la Sagra di San Michele non abbonda di

In un ambiente del convento si conserva una Madonna in trono col Bambino fra S. Michele e S. Lorenzo, dipinta da Defendente Ferrari. Ne diamo qui il particolare centrale, e dobbiamo alla cortesia di Augusto Pedrini la possibilità di presentare l'opera prima e dopo il restauro del 1918, condotto con una certa pesantezza. È probabile che la tavola, come il trittico dell'altar maggiore, sia entrata nella Sagra sotto il governo dell'abate commendatario Urbano di Miolans. È compresa negli elenchi defendentiani della Brizio.

Progetto di restauro e ricostruzione della Sagra di San Michele, di Alfredo D'Andrade.

La loggia romanica dei « Viretti », al sommo dell'abside, da cui si domina la valle e la pianura.

opere d'arte di gran rilievo. È supponibile che ve ne esistessero e che siano andate disperse nei saccheggi, negli incendi e nelle rovine, insieme con la insigne biblioteca di cui si ha memoria. Le pitture murali che si vedono in alcuni sottarchi dell'abbazia e sulle pareti della chiesa, per lo più fortemente deperite e alterate dalle ridipinture, ed in gran parte eseguite sui primi del Cinquecento da un Secondo del Bosco da Poirino per incarico del priore claustrale Giovanni di Monfalcone durante il governo dell'abate Urbano di Miolans, sono d'un livello artistico modesto; e poco si può dire di qualche quasi illeggibile frammento più antico.

Il posto insigne che la Sagra di San Michele tiene nella storia dell'arte medioevale italiana, ed anche europea, le è dovuto per il suo superbo complesso architettonico. È quindi inconcepibile che alla base di un tal monumento sia tollerata dalle autorità tutorie e dall'opinione pubblica la cava di pietre che ha già sconciato il monte e continua, con gli scoppi delle mine, a costituire una minaccia alla stabilità della veneranda antica abbazia.

# TAVOLE

## Tavola I

# SAGRA DI SAN MICHELE

*Veduta dell'abbazia secondo una stampa del Seicento*

È una delle stampe disegnate dal Borgogno, dal Boetto e da altri maestri piemontesi e stranieri per la monumentale opera *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis* stampata ad Amsterdam nel 1682 dall'editore Blaeu, e ch'ebbe poi successive edizioni con varianti. Benchè un po' forzata negli elementi pittoreschi, la rappresentazione è topograficamente assai fedele. Alle falde dei monti sull'ingresso della Val di Susa solcata dalla Dora Riparia si vedono i paesi di S. Ambrogio, Caprie, Condove, e in vetta al Caprasio le case di Celle, dove morì l'eremita Giovanni Vincenzo che di là era mosso per la sua restituzione del monte Pirchiriano al culto di S. Michele. La Sagra assume l'aspetto di vero e proprio bastione piantato sulla roccia del Pirchiriano, più vertiginoso e scosceso di quanto in realtà non sia, almeno su questo versante, e curiosamente simile nei suoi scheggiati strapiombi a come lo disegnò il Callot nella sua celebre acquaforte della Battaglia di Avigliana, del 1630. Ma si trattava di destare, baroccamente, la meraviglia per l'arditissima costruzione, e il disegnatore ha raggiunto il suo scopo.

Anche gli edifici della Sagra sono riprodotti con esattezza: il possente basamento che regge la chiesa, le absidi, la « foresteria », il convento, la loggia romanica dei « viretti », la torre del salto della Bell'Alda. Unica aggiunta, il campanile completo: ma potrebbe esser la prova ch'esso venne terminato e che soltanto più tardi la sua parte superiore rovinò. Come ben dice il titolo della stampa, si tratta di una « Scenographia mirabilis ».

SCENOGRAPHIA MIRABILIS ÆDIFICII TEMPLI ET MONASTERII S. MICHAELIS ARCHANGELI

## Tavola II

# SAGRA DI SAN MICHELE

(veduta da levante)

Il possente, arditissimo edificio appare a chi vi sale per la carrozzabile da Avigliana (km. 12,7) come radicato sulla vetta del monte Pirchiriano, seicento metri al di sopra — e quasi a strapiombo — del paese di S. Ambrogio, sull'ingresso della Val di Susa. A S. Ambrogio esistono ancora le rovine del palazzo abbaziale, dove il capo della comunità monastica di San Michele spesso risedette, e dove all'atto dell'elezione prendeva possesso dei domini del monastero. Poco oltre, dietro lo sperone montuoso, è il paese Chiusa di S. Michele, il cui nome ricorda le « Chiuse » longobarde che nel 773 furono superate dai Franchi di Carlo Magno, nuovi padroni d'Italia. Nella chiesa di S. Ambrogio fu sepolto quel Giovanni Vincenzo ch'ebbe fama di santo e ripristinò sul Pirchiriano il culto dell'arcangelo. Sulla sua tomba si leggeva l'epigrafe che accertava la data della sua morte: 12 gennaio dell'anno Mille.

In questa immagine è visibile la parte dell'abbazia che guarda verso levante e mezzogiorno: in basso la « foresteria », l'edificio conventuale, quel che avanza della cinta fortificata, la gigantesca sottostruttura che regge sul suo sommo le absidi della chiesa e caratterizza la straordinaria costruzione. Il rudere aguzzo a destra appartiene alle rovine degli ampliamenti del convento, a nord-ovest, eseguiti fra il secolo XII e il XIV: e tradizionalmente (ma probabilmente erroneamente, pur nella leggenda) è chiamato: torre della Bell'Alda.

Ha scritto di recente Luigi Mallè: « ... stupendo lo spettacolo esterno della parte absidale romanica issata sulle gigantesche costruzioni, cristallino bastione commentato con lucidezza da due semicolonne e da un'arcata accogliente una finestra e un oculo; in basso s'apre il portale, in alto s'appoggia il giro delle tre absidi di cui la centrale con loggia ad archetti. Insieme potente quanto nitido negli squadri, non trovando confronti non dico di stile ma d'effetto se non in qualche esempio d'architettura normanna ma con imponenza che ha la più adatta risonanza nel giro di montagne attorno » (1).

---

(1) Luigi Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino, 1960.

## Tavola III

# SAGRA DI SAN MICHELE

(veduta da ponente)

Massimo d'Azeglio, centotrentadue anni fa: « Serpeggia l'erto sentiero ne' seni del monte in luoghi per gli alberi e le sorgenti freschissimi: e il severo aspetto dell'antica Badia sull'estremo ciglio d'un dirupo di centinaia di piedi, or si nasconde ed or si mostra fra i rami, variando in cento modi il quadro medesimo. Giunti sul dorso del giogo, l'immensa pianura della Lombardia s'offre agli sguardi sotto un leggier velo di nebbia, ed al pensiero più che all'occhio lascia la cura di trovarne l'estremo orizzonte. Si vedono ai lati gli ultimi gradini dell'immenso anfiteatro delle Alpi svanite tra i vapori del piano, ed ai piedi il borgo d'Avigliana, dominato dall'antico castello, ed i suoi laghi specchiare l'azzurro del cielo.

« Chiunque delle Italiche Storie non è affatto digiuno, si fermi, e miri, se può, senza fremito questo vasto e bel paese, esca ad un tempo e sepolcro di tante straniere generazioni, di tante diverse genti; veda col pensiero le sottoposte gole delle Alpi vomitar torrenti or di barbari seminudi, più che di ferro, armati di bestial furore, or di schiere ordinate sotto selve di lancie, o infine d'eserciti gravi d'artiglieria, varii sol nelle fogge, simili sempre nella sete d'oro e di sangue; spinga l'occhio nel piano, veda le arsioni, le rapine, le stragi, i miseri abitanti cacciati dalle lor sedi, dati spesso dai tradimenti inermi al ferro nemico, taglieggiati, ridotti a tale da implorar quasi grazia la morte; pensi, che pur questo suolo fu la cuna d'ogni arte, d'ogni scienza; che al nome suo tremava il selvaggio guerrier d'Albione, come il più remoto monarca d'Oriente; che giunse in queste contrade felici la gloria dei figli della terra al suo lustro maggiore, ed impari, s'egli è straniero e potente, quanto mal l'uomo s'affida nella felice fortuna! » (1).

In questo suo romantico fantasticare e scrivere, ricordò il buon Massimo il canto famoso del poeta che stava per divenire suo suocero? C'è in questa pagina descrittiva ed evocativa, come un'eco del coro famoso del manzoniano *Adelchi*: « Dagli atrî muscosi, dai Fori cadenti... » (2).

---

(1) Massimo d'Azeglio, *La Sacra di San Michele*, Torino, 1829.

(2) Alessandro Manzoni, *Adelchi*, Milano, 1822.

## Tavola IV

# SAGRA DI SAN MICHELE

Niccolò e aiuti: *Porta dello Zodiaco*

Dal Kingsley Porter al Longhi, dal de Francovich al Salvini (1), gli studiosi concordano nel datare questo insigne esempio di scultura romanica — il più importante della Sagra ed uno dei più interessanti del Piemonte — intorno al 1120: opera del grande scultore e architetto (autore del duomo di Ferrara) Niccolò; e antecedente dunque ai suoi lavori a Piacenza (1123), a Ferrara (c. 1135), a Verona (c. 1138-39). Non potendoci soffermar qui sulla sua vasta attività, riferiamo — fra i tanti — due giudizi. Del Toesca (2): « Congiunto a Wiligelmo per qualche aspetto esteriore, ma differente molto nell'intimo, fu un altro maestro, non meno attivo incitatore della scultura lombarda: Niccolò, che nel 1135 celebrava la propria opera nella facciata della cattedrale di Ferrara e forse pochi anni poi in quelle del S. Zeno e del duomo di Verona... In luogo del contrasto d'incavi e di risalti, Niccolò ricerca sottigliezze di modellato, riduzioni di piani, fusioni del rilievo col fondo, per intenti quasi pittorici, in tutto estranei a Wiligelmo ». Del de Francovich (3): « Pur discendendo da Wiligelmo Niccolò se ne distacca fortemente per un fare più corsivo e sciolto, animato da sottili trapassi pittorici che, assieme al panneggiare frastagliato e schiacciato, egli deriva dall'arte bizantina. Anche Niccolò attinge, come Wiligelmo, alla scultura francese, specie a quella della seconda fase della scuola tolosana. E la vivacità e fertilità del suo ingegno si manifestano nella ricchezza e varietà dei temi iconografici da lui trattati. Tuttavia, di fronte alla gravità schietta e profonda di Wiligelmo, la personalità artistica di Niccolò ci appare più superficiale e vacua, ancorchè gli spetti l'indubitabile merito di avere tentato, per primo in Italia, di realizzare entro l'organismo del portale una più stretta fusione tra decorazione scultorea ed ossatura architettonica, inserendo la figura umana nel movimento ascensionale dei piedritti ».

La verità di quest'ultima osservazione non è riscontrabile in questo portale, anche perchè è evidente che ad esso fu adattata in modo arbitrario la parte scolpita. Infatti i due stipiti che presentano sulle facce rivolte verso lo « Scalone dei Morti » i segni dello Zodiaco (donde il nome di « Porta dello Zodiaco ») — nello stipite destro — e i simboli delle Costellazioni — nello stipite sinistro — e che nelle facce centrali sono finemente scolpiti a decorazioni floreali con figure di animali, mostrano disadorne e gregge le facce volte all'esterno, che sono le più visibili; il che contrasta con la ricchezza delle sette colonnine cilindriche o tortili o sfaccettate, degli undici capitelli fantasiosamente figurati, e delle basi anch'esse talora raffinatamente scolpite. Si è supposto che originariamente il complesso appartenesse alla chiesuola romanica del cimitero dei monaci (v. Introduzione) e fosse in epoca imprecisata mal ricomposto dov'è attualmente; ma in mancanza di documenti altre supposizioni son lecite: per esempio che la ricomposizione alquanto casuale si sia effettuata dopo qualche cedimento o terremoto.

Gli intagli degli stipiti, alcuni splendidi capitelli (certo quello di Caino che uccide Abele, e quello col leone dalla testa di drago) e forse due basi sono opera di Niccolò, che sul marmo lasciò di sè ricordo scritto (« *Vos qui transitis sursum vel forte reditis / Vos legite versus quos descripsit Nicholaus* »); il resto è lavoro di aiuti. Varie le scritte che accompagnano le figurazioni; fra le altre l'epigrafe « *Hoc opus intendat quisquis bonus exi....* » (la rottura del marmo non lascia intendere il seguito) che è ripetuta « *...quisquis bonus exit et intrat* ») nel portale di destra della cattedrale di Piacenza che il Toesca attribuì a un seguace di Niccolò, ma che il de Francovich assegna al maestro stesso.

---

(1) A. Kingsley Porter, *op. cit.*; Roberto Longhi, *Recensione di: A. Kingsley Porter, The Rise of Romanesque Sculpture, (1919)*, in: « Scritti giovanili », Firenze, 1961; Roberto Salvini, *Un inedito di scultura romanica piacentina*, in « Arte antica e moderna », ottobre-dicembre 1959, Bologna; Geza de Francovich, *Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, 1952.

(2) P. Toesca, *op. cit.*

(3) G. de Francovich, *op. cit.*

## Tavola V

# SAGRA DI SAN MICHELE

Anonimo maestro della « Scuola di Piacenza »: *Annunciata, Profeti, Evangelista*
(particolare delle sculture dell'abside della chiesa)

Le sei sculture (Angelo e Madonna dell'*Annunciazione*, e quattro *Profeti*) che torreggiando una sull'altra fiancheggiano il finestrone dell'abside maggiore della chiesa, sono state di recente studiate e pubblicate come un inedito da Roberto Salvini (1). In verità erano già state riprodotte nel citato volumetto del Gaddo come « saggio dell'arte francese del tempo », ma non analizzate con rigore critico. Come s'è visto nell'introduzione, Arthur Kingsley Porter le aveva considerate « opere del XV secolo » con evidente errore d'interpretazione, mentre con acutezza il Toesca aveva in esse ravvisato la mano di un « continuatore » di Niccolò, autore intorno al 1120 della « Porta dello Zodiaco ». Il Salvini giunge a maggior precisazione, e, con stringente argomentazione, notate le affinità dei Profeti della navata del duomo di Piacenza coi Profeti di questo finestrone, ne identifica lo scultore col maestro di una parte del pulpito della collegiata di Castellarquato nel piacentino: ciò che significa avvicinarsi alla tesi del Toesca, in quanto la presenza di Niccolò a Piacenza intorno al 1123 fu determinante per il formarsi di una « scuola » detta appunto « di Piacenza », che Geza de Francovich ha studiato a fondo (2). I confronti del Salvini fra le sculture del duomo piacentino e di Castellarquato, e quelle della Sagra non lasciano adito a dubbi; e poichè egli parla di « distanza geografica », va osservato che l'abbazia di San Michele della Chiusa aveva possedimenti a Piacenza, sì che la presenza di uno scultore di quella « scuola » alla Sagra è quanto mai giustificata. Il paragone poi delle sculture del duomo di Piacenza con quelle dell'abbazia piemontese dà tutto il vantaggio a queste ultime: « Più coerente e uscita d'un getto della fantasia dell'artista appare la formulazione dell'immagine nei Profeti del finestrone. Vi si legge una semplicità grandiosa di concezione, che le assai meglio conservate figure piacentine non possiedono. Tant'è vero che un effetto di imponenza e di alta spiritualità promana ancora oggi da queste immagini, sopravvivendo alla grave consunzione delle superfici ». Il Salvini pone l'esecuzione di questi rilievi, da lui supposti posteriori alle sculture di Castellarquato, nel decennio 1170-80: data che concorda con l'inizio dell'ampliamento della chiesa, cominciato dalla parte absidale.

Il Salvini non fa cenno delle altre sculture dell'abside, i quattro *Evangelisti* sotto ai loro simboli, in cima a quattro pilastri. La loro consunzione le rende pressochè illeggibili; ma le si può presumere opere del medesimo maestro delle figure del finestrone, o tutt'al più di un suo aiuto. Quanto poi alle già asserite influenze stilistiche dell'Ile-de-France su sculture di scuola piacentina (de Francovich) — onde si giustifica che il Gaddo abbia parlato di « arte francese » alla Sagra — va notato il punto di vista del Salvini: « A me non par dubbio pertanto che l'elemento francese che interviene a modificare le forme della scuola di Niccolò provenga dal Mezzogiorno e non dal Settentrione ».

---

(1) R. Salvini, *op. cit.*
(2) G. de Francovich, *op. cit.*

## Tavola VI

## SAGRA DI SAN MICHELE

Anonimo maestro della « Scuola di Piacenza » : *La Vergine Annunciata*
(particolare della figura nell'abside della chiesa)

Malgrado il deperimento del materiale in cui questa figura è scolpita, il particolare qui riprodotto meglio dimostra la profonda religiosità che l'anonimo maestro è riuscito a infondere nella sua opera. Qualche tenue traccia dell'antica policromia ci fa avvertiti che l'artista aveva inteso accentuare in questa Vergine — al pari dello scultore dell'*Annunciazione* dell'abside della chiesa dell'abbazia di Vezzolano — un'espressività quanto più vicina possibile a un'immagine reale. Ma già allora la larghezza del modellato, l'abolizione di particolari meramente descrittivi, la semplicità dell'atteggiamento di Maria nel ricevere il sacro annunzio, concorrevano ad un superamento d'ogni dato veristico in un senso d'altissima spiritualità.

## Tavola VII

## SAGRA DI SAN MICHELE

Defendente Ferrari: *La Vergine fra S. Michele, S. Giovanni Vincenzo e un donatore*
(trittico dell'altar maggiore della chiesa)

Questo trittico, collocato sull'altar maggiore della chiesa, rappresenta la Madonna col Bambino, i piedi poggiati su una falce di luna, in una mandorla d'oro chiusa da una corona di cherubini. Nel pannello a sinistra, S. Michele che uccide il drago; in quello di destra, S. Giovanni Vincenzo — il restauratore sul monte Pirchiriano del culto di S. Michele — presenta alla Vergine un donatore, probabilmente Urbano di Miolans, che fu vescovo di Valenza ed abate commendatario della Sagra dal 1503 al 1522. Nella predella la *Visitazione*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. L'opera è purtroppo in varie parti alterata, soprattutto nel pannello centrale, da un cattivo restauro, e della cornice originale poco rimane. Il Gaddo (1) ritiene che la tavola (m. 1,95 x 0,75) con la Madonna non appartenesse al trittico attuale, e scorge delle disparità stilistiche fra questa pittura e quella delle altre due tavole, che viceversa dipendono dall'incauto restauro (i due pannelli laterali misurano rispettivamente m. 1,33 x 0,52). L'unità del trittico è del resto confermata dall'integrità della predella, e dalla sua analogia col trittico delle suore domenicane di Trino vercellese che Vittorio Viale espose nella mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, a Torino nel 1939, rilevandone la poco sicura attribuzione a Defendente e suggerendo piuttosto il nome di Gerolamo Giovenone (2). Infatti la Madonna centrale della pala di Trino è quasi la replica della Vergine della Sagra: cioè che induce a pensare ad una delle copie giovenonesche di opere defendentiane.

Si può invece dar per certo che il trittico fu ordinato a Defendente Ferrari appositamente per la Sagra (e lo conferma la rappresentazione del S. Michele Arcangelo); e poichè è ascrivibile a circa il 1520, la data coincide col periodo in cui governò l'abbazia Urbano di Miolans. È lecito perciò ravvisare questo abate nella figura del vescovo inginocchiato, sulla spalla del quale Giovanni Vincenzo appoggia la mano con gesto paterno.

Scrisse il Berenson a proposito di Defendente: « Ricordo un gran trittico, dalla suntuosa doratura, con una canopia gotica leggiadramente bulinata; e nel mezzo la Vergine dal rassegnato tipo fiammingo, che amorosamente abbraccia il Bambino, e sembra navigare nello spazio, ai piedi una falce di luna. E confesso che avrei voglia di rivedere cotesto dipinto più che rivederne tanti altri, più ambiziosi ed eletti » (3). Come notò il Viale (4) si è indotti a pensare che proprio alla Madonna della Sagra di San Michele vada riferito il ricordo del grande conoscitore d'arte.

---

(1) G. Gaddo, *op. cit.*
(2) Vittorio Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939.
(3) Bernhard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. italiana, Milano, 1936.
(4) V. Viale, *Defendente Ferrari di Chivasso*, Torino, 1954.

SANCTE MICHAEL ORA PRO NOBIS

## Tavola VIII

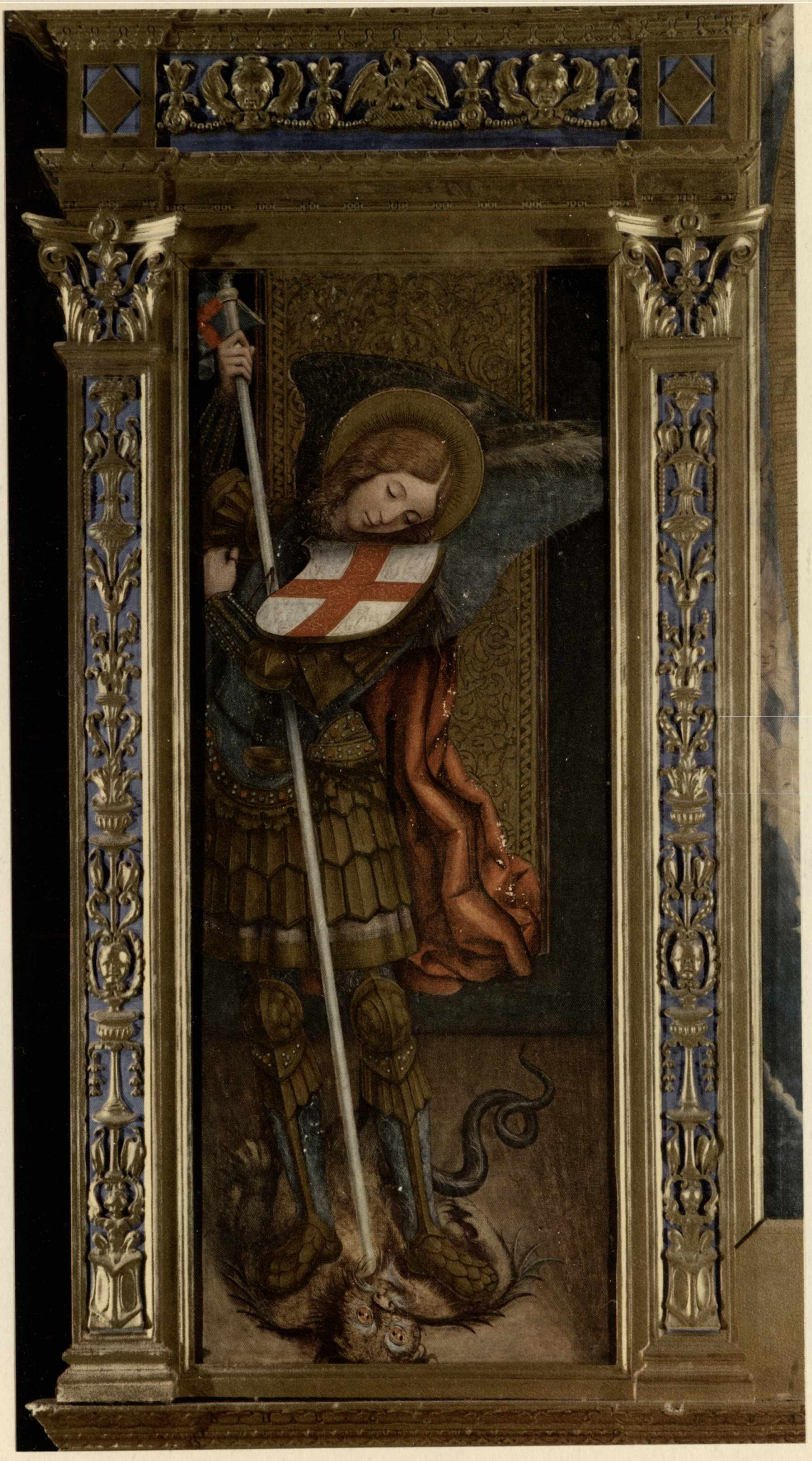
### SAGRA DI SAN MICHELE

Defendente Ferrari: *S. Michele che uccide il demonio*
(pannello di sinistra del trittico dell'altar maggiore)

La figura dell'Arcangelo, di accentuato goticismo anche nell'ammanierato atteggiamento e nella sinuosità lineare che quasi ci riporta, anacronisticamente, a un clima di « gotico internazionale », ci dice quanto l'arte di Defendente debba agli esempi miniaturistici oltramontani. Nel gesto di S. Michele il pittore non ha inteso significare l'energia e la violenza del combattimento, bensì esprimere un senso di eleganza, come di cavaliere che, atterrato l'avversario, renda omaggio a un pubblico cortigiano: e ciò è quasi un lontano riflesso di gusto, appunto, « cortese ». Il forzato ripiegamento del capo lo si ritrova analogo in altre pitture piemontesi del tempo: per esempio nel *S. Michele* del polittico della chiesa del Gesù a Casale Monferrato, che il Viale, esponendolo alla Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte (1), attribuì a un seguace di Martino Spanzotti, datandolo circa il 1515-25, cioè dei medesimi anni di questo trittico del Ferrari; e non è escluso che lo sconosciuto pittore si sia ispirato al modello defendentiano.

---

(1) V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, op. cit.*



## Tavola IX

# SAGRA DI SAN MICHELE

Defendente Ferrari: *Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi*
(predella del trittico della chiesa)

Anche perchè meno ridipinte, le tre scene — la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* — della predella sono la parte migliore del trittico posto sull'altar maggiore della chiesa della Sagra; pala che un tempo si trovava nell'oratorio del convento e che una riproduzione inserita in un libro di mezzo secolo fa (1) mostra quale era prima dell'infelice restauro, in tutta la gentile bellezza della minuziosa pittura.

Come in molte altre sue opere, Defendente Ferrari anche in questa ha dato il meglio di sè nel « racconto » pittorico, tutto permeato d'un senso di affettuosa intimità familiare, portando l'episodio su un tono di semplice grazia, in un ambiente domestico commovente per la modestia, quasi l'umiltà di cui avvolge l'inizio della vita del Redentore. Il temperamento dell'artista si riflette, anzi si confessa, in questi spazi nudi nei quali egli sembra ritrovare le proprie abitudini casalinghe, in queste figure prive di qualsiasi artificio, che paiono ritratti colti dalla gente comune, dal costume del popolo. Di qui il trepido candore, la piena sincerità dell'espressione, la naturalezza dei volti, dei gesti, degli atteggiamenti, che rispondono con assoluta immediatezza ad una realtà sentimentale. E la spontaneità dell'uomo s'accorda perfettamente con l'immaginazione del pittore. Nella *Visitazione* l'abbraccio di Maria e di Elisabetta compendia il poema della maternità uguale per tutte le donne, seggano esse su un trono od appartengano al mondo delle folle diseredate; ma quel cestello ch'è il simbolo del duro lavoro quotidiano, oltre essere un elemento di equilibrio nei rapporti plastici della rappresentazione, sottolinea mirabilmente una condizione umana, è il contrappunto in sordina del canto più alto. Lo stesso si può dire del gioco prospettico della *Natività*, quasi identica a quella del Museo Civico di Torino, che guida lo sguardo dal gruppo dei due adoranti il fragile neonato, verso la via di un miracoloso futuro. E nell'*Adorazione* il reverente omaggio dei ricchi e dei potenti, è moralmente e figurativamente bilanciato dalla discreta presenza dei poveri e degli indifesi, gli uni e gli altri accomunati nel medesimo atto d'amore. In queste scene di ineffabile castità spirituale e pittorica è il più vero Defendente, quello che temperò di straordinaria gentilezza la grave austerità del suo maestro Spanzotti: il Defendente che seppe conservare il timbro della soave malinconia gotica nel clima estetico che anche in Piemonte si apriva con Gaudenzio Ferrari ai trionfi delle conquiste rinascimentali.

---

(1) Alessandro Malladra e G. Ranieri Enrico, *La Sacra di San Michele, natura, arte e storia*, Torino-Genova, 1907. È un volumetto ancor oggi prezioso per la compiutezza delle informazioni.

## Tavola X

# SAGRA DI SAN MICHELE

Secondo del Bosco da Poirino: *Deposizione dalla Croce*
(affresco del « Coro Vecchio » della chiesa)

Quantunque ritoccato e ridipinto, è l'affresco meglio conservato e di qualità più alta della chiesa della Sagra. Situato nel « Coro Vecchio », che corrisponde alla parte superstite della « quarta » chiesa (v. Introduzione), ha punti di contatto con quello che al fondo della navata destra rappresenta in tre scene sovrapposte la *Sepoltura di Gesù*, la *Madonna morta*, l'*Assunzione della Madonna*. Quest'ultimo reca la scritta in latino che va tradotta: « Questo lavoro fece fare Giovanni di Monfalcone priore claustrale della Chiusa, nell'anno del Signore 1505, il 7 d'ottobre »; ed è accompagnato dallo stemma di codesto priore, uno scudo con un falco su un monte e uno spicchio di luna. Anche nella base dell'affresco della *Deposizione* si legge: « Hoc opus fecit fieri venerabilis dominus Joannes de Monte Falcone prior claustralis Sancti Michaelis de Clusa », e si vede lo stesso stemma. Poichè il medesimo fregio decorativo a fogliette disposte come embrici si ritrova sia nell'affresco datato 1505, sia nella lunetta dipinta sul portale dell'abbazia che immette nell'atrio e nello « scalone dei morti » (lunetta ormai completamente deperita ma chiaramente firmata « Secundus de Bosco de Podivarino pinxit »; ed essendo il Gesù della *Sepoltura* stilisticamente affine al Gesù della *Deposizione*; se ne può dedurre che anche questa *Deposizione dalla Croce* sia opera di Secondo del Bosco da Poirino (l'antica « Podium Varini » o « Padvarinum »), intorno al 1505.

Infatti il priore claustrale Giovanni di Monfalcone, uomo sensibile all'arte, fu il committente della maggior parte degli affreschi alla Sagra, che nel loro complesso sono però assai mediocri. Quanto al pittore Secondo del Bosco, nessuna notizia si ha di lui, tolta questa firma. Artista di mezzi limitati (ma il suo colore non è più giudicabile sotto le ridipinture), non è tuttavia privo d'un senso drammatico, che in questa scena si esprime nell'irrigidimento cadaverico del corpo di Gesù, nel peso del braccio abbandonato nella morte, più che nei volti delle Marie e di S. Giovanni. È un piemontese ritardatario ancor goticizzante, influenzato da correnti franco-fiamminghe giuntegli attraverso una rozza cultura provinciale; ed il comune fondo subalpino lo fa talvolta accostare al pittore degli oratorii del castello valdostano d'Issogne. Non è escluso ch'egli fosse un monaco della Sagra.

I·N·R·I·

SAGITAR

# L'ABBAZIA DI VEZZOLANO

La solitaria abbazia di Vezzolano nel suo suggestivo ambiente paesistico.

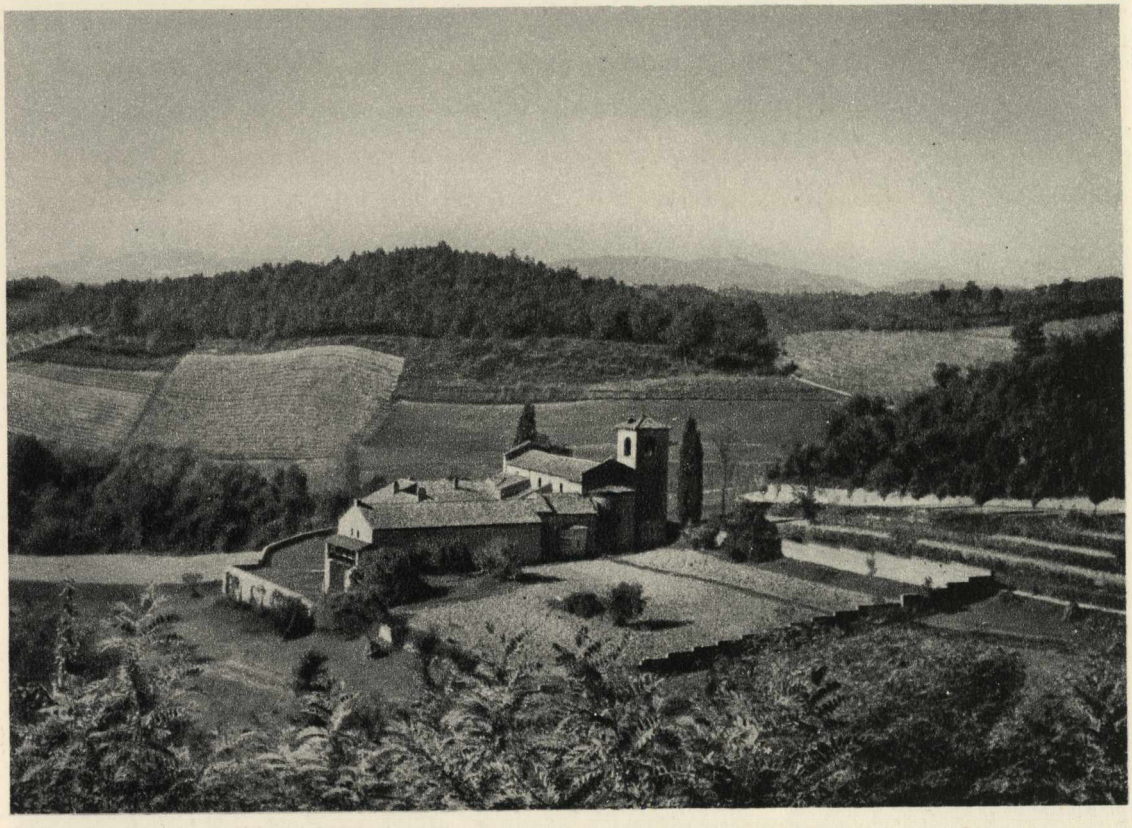
Dopo la « sacra fortezza » erta sul monte a costituire insieme un baluardo della fede e una difesa ben armata di interessi profani, ecco la pacifica abbazia collinare, forse più adatta ai raccoglimenti della preghiera ed alle lente opere agricole: l'abbazia di Vezzolano, o più precisamente di Nostra Signora di Vezzolano, di tipo cistercense, già dei canonici agostiniani, adagiata nella solitaria valletta che s'apre verde e ridente sotto il borgo di Albugnano, alto 549 metri sull'ondoso mare dei colli dell'Astigiano e del Monferrato, in faccia alla gran corona delle Alpi. Si è a lungo discusso sull'origine del nome, che qualcuno ha voluto collegare con quello della celebre abbazia di Vézelay nella regione dell'Yonne; ed il canonico Achille Motta (1) ha riassunto le ricerche propendendo per una etimologia locale da *vezia* o *vezola*, vocabolo che ha riferimenti con l'acqua corrente.

(1) Achille Motta, *Vezzolano e Albugnano*, II edizione, Milano, 1933. Per la storia del cenobio, importanti sono: G. Manuel di S. Giovanni, *Notizie e documenti di S. Maria di Vezzolano*, in « Miscellanea di Storia Italiana », Torino, 1862; E. Arborio Mella, *L'Abbazia di Vezzolano*, in « L'arte in Italia », Torino, 1869; Antonio Bosio, *Storia dell'antica abbazia e del Santuario di Nostra Signora di Vezzolano*, Torino, 1872; E. Durando, *Cartario dei monasteri di Grazzano, Crea, Vezzolano e Pontestura fino al 1300*, Pinerolo, 1908. Altra bibliografia si trova in A. Kingsley Porter, *op. cit.*

Assai più importante il problema della fondazione del monastero e della costruzione iniziale della chiesa. A questo proposito uno dei più noti affreschi del Piemonte — quello che adorna la seconda arcata del portico settentrionale dell'incantevole piccolo chiostro di Vezzolano — dovrebbe trasformare le ipotesi in certezza. Infatti la tradizione ravvisa in uno dei tre cavalieri dipinti nella zona inferiore della figurazione, i quali inorridiscono allo spettacolo di tre cadaveri sorgenti dal sepolcro, il protettore di molti istituti religiosi italiani, Carlo Magno. Per secoli dunque, e ancora recentemente (2), si è ripetuto che l'origine dell'abbazia, con relativa chiesa precedente all'attuale, è da riconnettersi a un'elargizione, per divino ammonimento, del re dei Franchi, a caccia per questi luoghi durante una delle sue discese in Italia fra il 773 e l'800. Se non che già nel 1900 Rodolfo Renier dimostrava che la suddetta scena affrescata altro non è che « un bellissimo esemplare d'un motivo pittorico nell'età di mezzo assai diffuso, il così detto *contrasto dei tre vivi e dei tre morti* » (3), di cui v'è famosa testimonianza in un particolare del *Trionfo della Morte* del Camposanto pisano, ora da autorevoli studiosi tolto al Traini per assegnarlo ad anonimo maestro padano chiamato appunto « del Trionfo della Morte ». Perciò la leggenda carolingia va, in un certo senso, interpretata a rovescio: non essa suggerì, a Vezzolano, il soggetto dell'affresco in questione, e dell'altro, analogo ma più antico ed in gran parte cancellato ch'è sulla parete di fondo del medesimo portico del chiostro; bensì nei due dipinti trovò il suo alimento; od almeno — come osservò il Renier — « se addirittura non nacque da quel *contrasto,* si abbarbicò ad esso e ne ebbe vita novella ». Ad ogni modo nè una epigrafe nè un preciso segno iconografico sta ad indicare che un di quei cavalieri sia Carlo Magno. Anche se dal movimento — quasi di chi caschi dalla sella — di quello in primo piano, si volle dedurre l'indicazione della pretesa epilessia di cui avrebbe sofferto il sovrano (esclusa dal Renier), e che sarebbe stata guarita dalla Vergine per intercessione di S. Macario — il barbuto monaco che addita ai cavalieri i tre cadaveri —; onde in segno di riconoscenza il sire avrebbe in quel luogo fondato la chiesa, dipinta sulla destra dell'affresco. Quanto poi all'altro « Carlo Magno » presentato da S. Macario (?) alla Madonna nel bellissimo

(2) A. Motta, *op. cit.*; Luigi Baudoin, *L'Abbazia di Vezzolano,* Torino, 1955; L. De Stefano e L. Vergano, *Chiese romaniche nella provincia di Asti,* Asti, 1960; Touring Club Italiano, *Guida d'Italia, Piemonte,* Milano, 1961.

(3) Rodolfo Renier, *Una leggenda carolingia ed un affresco mortuario in Piemonte,* in: « Emporium », novembre 1900, Bergamo. Vedi anche Liliane Guerry, *Le thème du « Triomphe de la Mort » dans la peinture italienne,* Paris, 1950.



Veduta della chiesa e dei superstiti edifici conventuali di Vezzolano, adagiati al fondo della valletta che s'apre sotto il colle di Albugnano.

trittico quattrocentesco in terracotta policroma ch'è sull'altar maggiore della chiesa, Noemi Gabrielli ha scoperto che la figura del re di Francia che adora la Madonna è quella di Carlo VIII, il quale fu ad Asti e a Chieri nel 1494 (4).

Fuor dalla tradizione popolare dobbiamo quindi affidarci ai documenti. Da questi, riferiti dal Motta (5), risulta nel 1019 un Burcardo Gisleberto custode e protettore *Vesuli Castri,* cioè dei beni di Vezzolano, che sarebbe stato elevato a tale ufficio da re Arduino, al quale risalirebbe la ricca dotazione vezzolanese, poi accresciuta dai Radicati, signori di castelli e luoghi circonvicini. Un altro documento anche più importante, del 1095, parla di un'investitura ai sacerdoti Teodulo ed Egidio della chiesa di Vezzolano « *de rebus quas ipsa Ecclesia nunc tenet vel post-*

(4) Cortese comunicazione orale di Noemi Gabrielli, soprintendente alle Gallerie del Piemonte. Oltre le affinità fisionomiche, la Gabrielli ha notato che il sovrano porta il collare dell'ordine di S. Michele, istituito da Luigi XI nel 1469. La scultura è quindi posteriore, della fine del '400.

(5) A. Motta, *op. cit.*

*modum habitura est* » (di ciò che possiede o possederà) da parte di Ardizzone e Amedeo, figli del defunto Guglielmo, e d'altri firmatari, che Antonio Bosio affermò appartenere alla nobile famiglia dei Radicati (6). Senza continuare nelle citazioni, si deve dunque ammettere nel secolo XI l'esistenza a Vezzolano d'una chiesa abbaziale, che non è certo quella che oggi si vede ai piedi del colle di Albugnano.

Riguardo l'attuale, che sorse assai tempo dopo, a parte le deduzioni autorizzate dai caratteri architettonici dell'edificio e dalla sua decorazione scultorea, l'unica data sicura è il 1189, che il Manuel, il Mella ed ancora il Bosio (7) poterono leggere nella scritta, ora svanita, sotto il bassorilievo della Morte, Incoronazione, Assunzione della Madonna e dei patriarchi suoi antenati, collocato sulla facciata del tramezzo o pontile del piccolo nartece precedente le navate della chiesa. L'epigrafe fra l'altro diceva: « *Anno ab incarnatione Domini MCLXXXVIIII regnante Federico imperatore completum est opus istud sub præposito Vidone* » (Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1189 regnando l'imperatore Federico fu condotta a termine quest'opera). Ma il *completum est* si riferisce semplicemente al bassorilievo, oppure al compimento della intera chiesa appunto con la collocazione della scultura sul pontile, come affermò il Motta?

I pareri non sempre collimano. Adolfo Venturi (8) più di mezzo secolo fa scriveva che « la chiesa dovette rifarsi e sorgere nella forma splendida, che ancora si ammira, circa il tempo in cui fu costruito il nartece, che reca la data 1189 ... divisa in due navi, secondo la forma eccezionale che si ritrova a Chassier (Ardèche), a Taxo-d'Amont nei Pirenei orientali, nella cripta di San Nicola di Neufchâteau ».

Fra gli autori più recenti l'autorevolissimo Kingsley Porter, notato che gli eleganti capitelli dei cinque archi acuti del pontile sono di « puro stile Ile-de-France » e di carattere assolutamente gotico francese, e che il tramezzo stesso costituisce uno dei monumenti più interessanti ed importanti dello stile di transizione in Italia; notato anche che le sculture della facciata e quelle del bassorilievo del pontile (*jubé*) sono del medesimo artista; malgrado la contraddizione — ci sembra

---

(6) A. Bosio, *op. cit.*

(7) A questi storici, del passato, di Vezzolano va aggiunto Ettore Bracco, *S. Maria di Vezzolano, Un antico monastero piemontese ed una leggenda relativa a Carlo Magno*, in: « Emporium », dicembre 1896, Bergamo. Il Bracco scrisse subito dopo i restauri del 1896, diretti da Alfredo D'Andrade, e assegnò la costruzione della facciata e delle crociere interne della chiesa al secondo quarto del secolo XII, anteriore dunque di parecchi decenni alla collocazione del bassorilievo del nartece.

(8) Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana: L'arte romanica*, vol. III, Milano, 1904.

La facciata della chiesa di S. Maria di Vezzolano.
Per i suoi particolari si vedano le tre seguenti illustrazioni con relative didascalie.

La lunetta del portale della chiesa. Vi è rappresentata la *Madonna in trono con lo Spirito Santo fra l'arcangelo Gabriele ed un devoto* (non S. Gregorio come si credette), scultura affine alla *Madonna Incoronata* del bassorilievo del pontile interno.

— in cui egli incappa osservando la precocità della data 1189 in relazione alla lentezza con cui lo stile Ile-de-France potè giungere in Piemonte (da vari elementi il Porter desume che l'architetto-scultore di Vezzolano era un lombardo che aveva viaggiato per la Provenza e studiato nell'Ile-de-France); conclude che la chiesa fu completamente terminata nel 1189; ed aggiunge che la sua costruzione potè occupare un periodo dal 1184 al 1189; chiarendo altresì che il portico occidentale del chiostro, il più antico dei quattro, non è posteriore al 1180, momento in cui gli archi acuti già apparivano anche in Italia (9).

Più brevemente il Toesca (10) scrisse: « Nella chiesa della badia di Vezzolano, presso Albugnano d'Asti, ricordata fin dal 1095 ma eretta nella forma attuale soltanto durante il secolo XII, la decorazione della fronte, a colonnine architravate,

(9) A. Kingsley Porter, *op. cit.*

(10) P. Toesca, *op. cit.*

richiama una varietà provenzale del solito partito decorativo lombardo; e mostra influenze oltramontane l'interno, precocemente gotico, con archi acuti e volte a costoloni ». E ancora: « Già nella seconda metà del secolo XII profili più incavati, forme di basi e di capitelli, archi acuti — non arabeggianti — accennavano di frequente a influenze oltramontane: dalla struttura del tramezzo (1189) della chiesa di Vezzolano, dalla Porta dei Vacca (1155) di Genova, ad alcuni capitelli del chiostro di Monreale »; « Nella chiesa dell'abbazia di Vezzolano le figure del Cristo e di due angioli, addossate alle colonne d'una bifora, già si liberano dalla costruzione architettonica romanica, come nella nuova statuaria francese della fine del secolo XII; nel tramezzo dell'interno, sostenuto da pure arcate gotiche, un lungo fregio (1189) rappresenta la beatitudine della Madonna — il seppellimento, il risveglio tra gli angioli sorridenti, il troneggiare accanto al Cristo tra angioli che incensano — come nella scultura francese; della quale riflette il trapasso al gotico ». E infine: « In S. Maria di Vezzolano, le sculture della fronte sono di maniera più animata che quelle del chiostro e dell'interno; nel tramezzo, anche la sfilata di profeti ha raffronto in portali francesi (cfr., per l'iconografia, il portale della cattedrale di Senlis) ». Come s'è visto, il Toesca si limita, per la costruzione della chiesa, a un « durante il secolo XII », implicitamente ammettendo la contemporaneità della scultura del pontile.

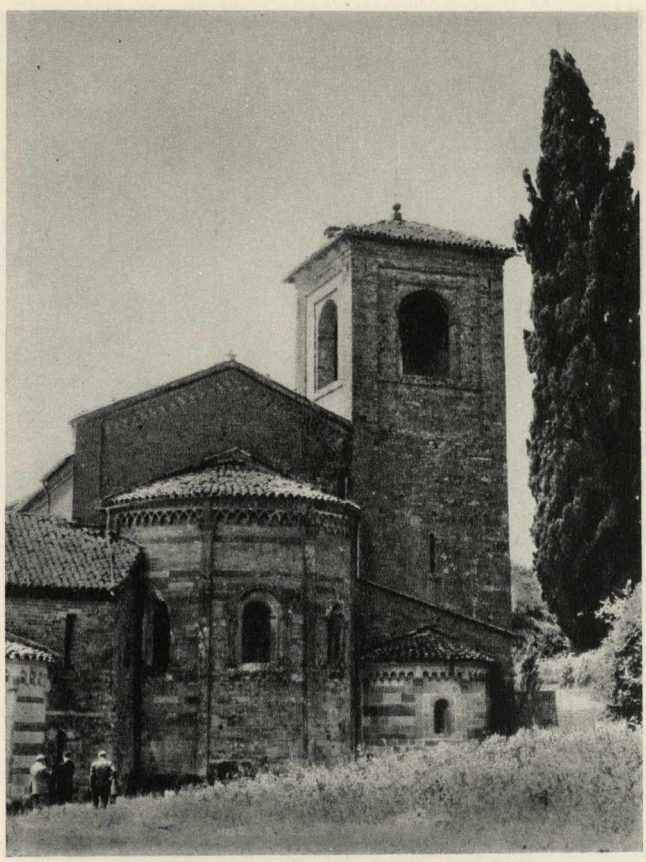
Particolare del portale della chiesa. La parte superiore della trabeazione, col bucranio che rammenta quello dell'ambone dell'Isola di S. Giulio d'Orta, sembra più antica della inferiore, più raffinata e di influenza francese.

Ma Renate Wagner-Rieger

Particolare della facciata della chiesa di Vezzolano. Nella bifora, il Redentore fra due arcangeli (mancanti delle ali metalliche originarie), sculture d'influenza francese. Sopra, due altri angeli che reggono candele, e, incastrate, antiche ceramiche ispano-moresche. Più in alto due alati cherubini su ruote; e al sommo un busto di Gesù benedicente.

(11), in uno degli studi più recenti (1956) su Vezzolano, è d'altro avviso. Anzitutto afferma che l'attuale chiesa fu indubbiamente progettata come basilica unitaria a tre navate con pilastri alternati e volta a crociera, fornita d'un coro a tre absidi, e che contemporaneamente fu costruito anche il braccio occidentale del chiostro, a massicce colonne cilindriche alternate da snelle colonnine; mentre la chiesa d'oggi si presenta con due sole navate — la maggiore, centrale, e quella minore a nord — perchè la navata sud venne trasformata in seguito nel braccio nord del chiostro, chiudendo le arcate verso l'interno del portico. Inoltre fa notare che la data 1189 non è applicabile alla costruzione del tramezzo sul cui prospetto è adattato il fregio, in quanto i capitelli a bocciuoli dei suoi archi gotici possono essere « al più presto del XIII secolo », e appartenenti a uno stadio « più progredito di quelli della cattedrale di Soissons (1190-1200), i quali sono considerati tra i primi esempi di questa forma di capitelli ». Nè basta — continua la Wagner-Rieger — perchè neppur la volta sorretta da codesti archetti può appartenere al secolo XII, ma va datata almeno della metà del secolo XIII; mentre la parte posteriore del tramezzo, con gli stipiti ornati della porta centrale, potrebbe essere d'epoca precedente e derivare dalla costruzione primitiva.

(11) R. Wagner-Rieger, *op. cit.*



La parte absidale e il campanile della chiesa. Le due absidi sono state assai restaurate.

Il raffinato capitello che sovrasta le semicolonne del nartece, a destra del pontile.

Da queste argomentazioni si dovrebbe poter dedurre l'esistenza, negli ultimi decenni del secolo XII, di una *prima* chiesa di Vezzolano a tre navate (per il Porter è invece probabile che anche in origine le navate fossero solo due), di tipo cistercense, affine a quella di S. Maria di Casanova (12) e del medesimo stile di transizione, forse non portata a termine nella sua totalità, e probabilmente nata sul luogo di un'altra preesistente, quella di cui parla il documento del 1095. Questa prima chiesa concorderebbe con la data 1189 del bassorilievo del pontile. Sarebbero poi seguite le varie trasformazioni (*seconda* chiesa) che ci danno l'aspetto attuale: fra cui quella della navata destra nel braccio nord del chiostro, e la nuova sistemazione, sul modificato pontile, del famoso bassorilievo, la data del quale andrebbe allora decisamente riferita all'esecuzione della scultura e non al compimento della chiesa. A questo proposito è molto importante un curioso particola-

(12) Cfr. Eugenio Olivero, *L'Abbazia Cistercense di S. Maria di Casanova presso Carmagnola*, Torino, 1939.

Il nartece della chiesa con il pontile ornato del fregio scolpito su cui si lesse la data 1189: esempio di massiccia parete divisoria in questa forma raro in Italia, che discende dagli *jubés* francesi. Oltre il pontile si prolunga la navata centrale della chiesa ad archi acuti d'uno stile di transizione. Già gotici sono anche gli archetti del pontile, sostenuti da colonnine i cui capitelli sono di gusto schiettamente francese ed indicano una costruzione posteriore alla data del fregio scolpito. Sono visibili le figure aggiunte in pittura alle estremità del fregio, dopo che questo fu tagliato per situarlo sul pontile.

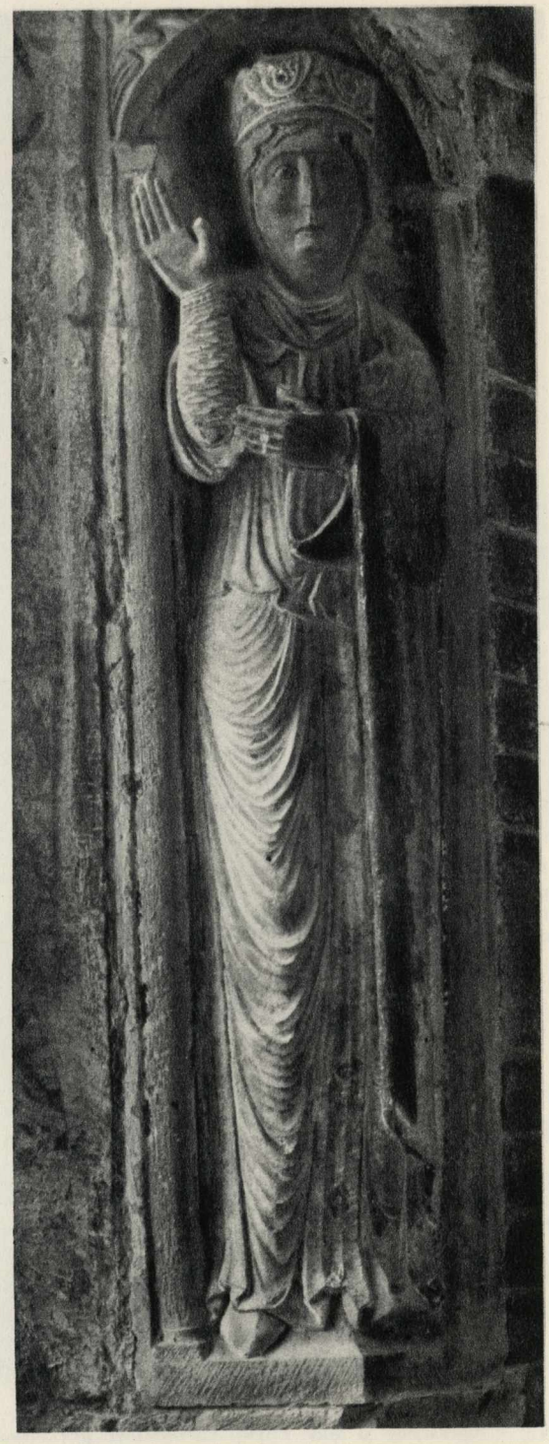
Particolare dell'abside con il rilievo della *Vergine Annunciata*, del principio del secolo XIII, e di un artista che conosceva l'arte francese. Le due figure di questa *Annunciazione*, disposte come quelle dell'abside della Sagra di San Michele, recano ancor tracce della antica policromia.

re. Alla serie dei trentacinque patriarchi antenati della Madonna, scolpiti, ne furono aggiunti, dipinti, a destra, sulla semicolonna contigua, tre (visibili), ed a sinistra, sul pilastro, due (pressochè svaniti). Par strano che l'artista non abbia eseguito in scultura tutti i personaggi che intendeva rappresentare nel fregio; ed è logica la supposizione ch'esso effettivamente li rappresentasse, ma che sia stato tagliato alle due estremità perchè troppo lungo per prender posto nel modificato pontile; onde si ricorse al ripiego di completarlo con la pittura. Se così è, resta la domanda dove e come fosse collocato prima il bassorilievo; ma non si hanno elementi per una risposta.

La tesi della Wagner-Rieser dunque risolve, conciliandoli, i vari problemi stilistici derivanti dai diversi, e contrastanti, aspetti strutturali e decorativi di Vezzolano. Per di più concorda, fino a un certo punto, con quanto ora ha esposto Enrico Castelnuovo in uno splendido saggio, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, destinato a un volume in onore di Roberto Longhi (13). Egli esamina il ciclo pittorico, purtroppo assai frammentario, che nel chiostro di Vezzolano orna l'ultima campata (la quinta) del braccio settentrionale: « Gli affreschi sono dipinti in parte sul muro esterno della navata della chiesa, in parte su quello della cappella

(13) Ringraziamo il dott. Enrico Castelnuovo per averci favorito la copia del suo saggio, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, che farà parte di un volume della rivista « Arte antica e moderna » (Bologna, 1961), in stampa mentre scriviamo, per le onoranze a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno.

L'arcangelo Gabriele, la bellissima figura di sinistra dell'*Annunciazione* scolpita nell'abside della chiesa.



La Vergine Maria, figura di destra nell'*Annunciazione* rappresentata nella finestra dell'abside.

Particolare del chiostro nel punto d'incrocio del portico settentrionale con quello orientale. Questo grande pilastro fu costruito o modificato quando la navata destra della chiesa venne trasformata nel secolo XIII nel braccio nord del chiostro. Anche la scultura incompiuta del capitello deve quindi appartenere all'inizio del Duecento. Nella lunetta sopra la bifora il finissimo affresco trecentesco con l'*Addolorata*, in gran parte svanito.

Particolare, con la *Visitazione* e la *Natività,* del capitello del pilastro riprodotto nella figura precedente. A. Kingsley Porter ha scritto che queste sculture, incompiute, denunciano una forte influenza francese. Ma sono di maestro italiano.

di San Maurizio, perpendicolare alla navata stessa, in parte infine sul lunettone che, di fronte alla parete della chiesa, marca il passaggio tra il lato nord del chiostro dalle arcate più alte e ampie e il lato ovest di minori proporzioni. Le tre pareti affrescate conferiscono a questo spazio aperto l'aspetto di una vera e propria cappella e l'illusione è aumentata dal fatto che capitelli e costoloni sono anch'essi dipinti, accentuando l'aspetto unitario dell'insieme. L'iconografia degli affreschi indica che questa campata del chiostro — come del resto tutte quelle del lato settentrionale adiacente alla chiesa — era usata come sepolcreto . . . e l'antico stemma dei Radicati, un'aquila d'oro in campo nero, che ricorre a più riprese alternandosi ai medaglioni con teste di eletti nella fascia che circonda la lunetta con il Cristo benedicente, ne indica anche i signori ». Il Castelnuovo data questo ciclo dei « primissimi anni del Trecento », ma aggiunge questa interessante osservazione: « Per quanto riguarda le sopravvivenze arcaistiche una buona parte di responsabilità va attribuita al deliberato intento di

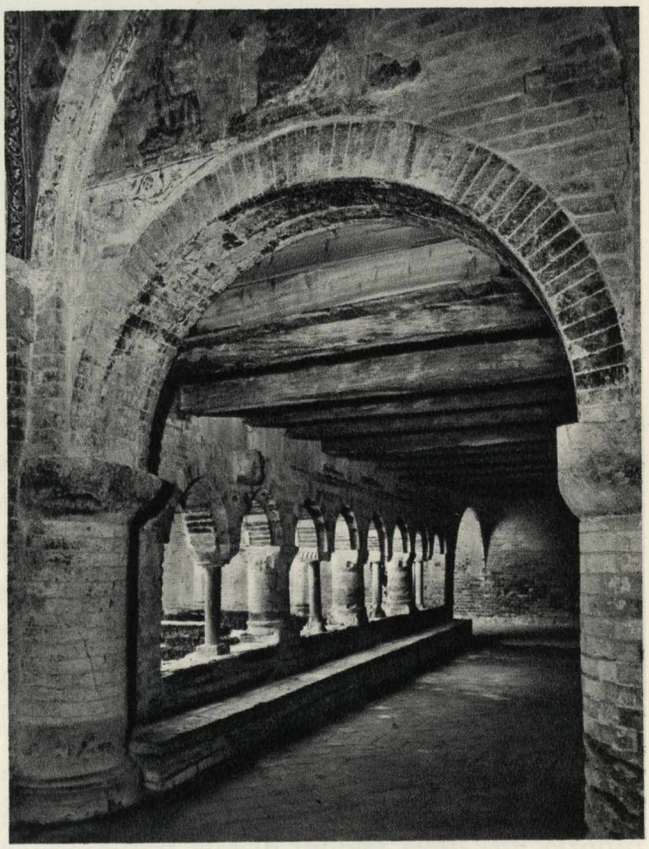
Particolare esterno del portico occidentale, il più antico del chiostro, sorretto da tozzi pilastri alternati con sottili colonnine.

seguire i venerati esempi dei più antichi dipinti del chiostro, come ad esempio quel Cristo benedicente tra i quattro simboli nella campata accanto a quella fin qui considerata [cioè la quarta campata], che è un testo romanico di raffinata cultura e di eletta qualità. Da questo affresco e da altri, ora spariti, di questo tipo l'anonimo pittore dei Radicati dovette desumere l'uso di rilevare aureole e attributi, di qui egli prese il modello di quei fregi a fogliami estremamente stilizzati, così opposti alla libera decorazione dei tralci di vite del sottarco ». Dunque già prima dell'inizio del Trecento questo portico del chiostro era decorato con affreschi romanici. Si risale così al tempo in cui sarebbe avvenuta la trasformazione della navata destra della chiesa in un braccio del chiostro. E non è forse troppo azzardata l'ipotesi che proprio una delle ragioni di tale trasformazione fosse quella di creare un sepolcreto nella pace claustrale, non turbato dalla frequentazione dei fedeli nella chiesa. Verrebbe perciò convalidato il punto di vista della Wagner-Rieger circa le modi-

ficazioni notevoli apportate alla chiesa tra la fine del secolo XII e la prima metà del secolo XIII, compresa la facciata.

Chi fu l'autore di questa? Per il Venturi (14) un maestro venuto « di Borgogna nel Monferrato ... un borgognone di grande valore », il medesimo che scolpì il bassorilievo del tramezzo, i capitelli delle colonne che lo reggono, le due figure, originariamente policrome, dell'*Annunciazione* dell'abside, i due capitelli a destra e a sinistra dell'arco trionfale: il tutto « della stessa mano del maestro francese ... in contrasto col maestro indigeno di cui vediamo altre sculture nella chiesa ... differente dall'altro che nel chiostro della badia rappresentò sui capitelli l'Annunziazione di Maria, la Visitazione e la Natività ... »; mentre più tardi il Toesca limitava — come s'è detto — a « una varietà provenzale » il « solito partito decorativo lombardo » e il Porter asseriva che l'arte di Vezzolano — architettura e scultura — « è essenzialmente lombarda ». Infine la Wagner-Rieger non va oltre « un influsso borgognono » per l'architettura.

Questi pareri, del resto, riflettono il corso della critica negli ultimi cinquanta anni, che tende a restituire ad artisti autoctoni la maggior parte dei monumenti architettonici, scultorei e pittorici piemontesi, prima attribuiti ad autori oltramontani. Il Venturi ed il Porter, per di più, son concordi nel riconoscere in Vezzolano ad uno stesso artista la paternità dell'architettura e delle scul-



Il portico occidentale del chiostro, l'unico che abbia la copertura di legno. È il più antico del chiostro, e va riconnesso con la chiesa del secolo XII, poi modificata. Nella lunetta quel che resta d'un affresco con *Cristo* (o la Madonna?) *in trono e un angelo*, dell'inizio del Trecento.

(14) A. Venturi, *op. cit.*

ture della facciata, del tramezzo e dell'*Annunciazione* nell'abside: ciò che non collima completamente con l'accennata tesi della Wagner-Rieger circa una trasformazione della chiesa nei primi decenni del Duecento.

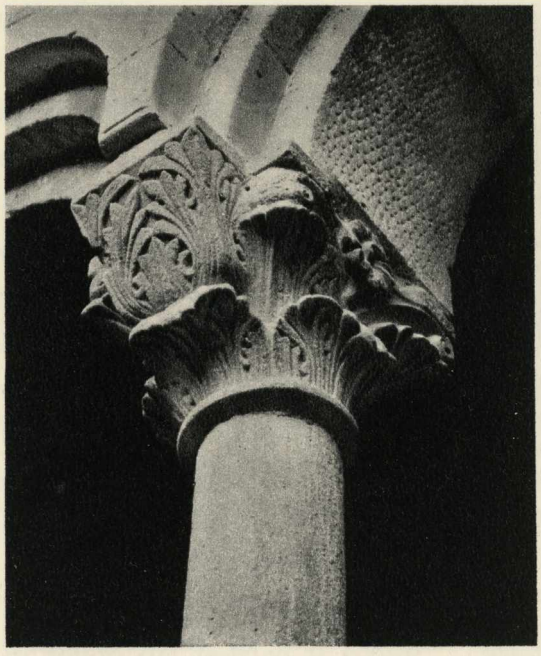
Secondo noi bisogna considerare separatamente le figure del bassorilievo collocato sul pontile, quelle delle statue della facciata, e fors'anche l'angelo e la Vergine dell'*Annunciazione* dell'abside. Anche il Toesca — l'abbiam ricordato — notò che « le sculture della fronte sono di maniera più animata che quelle del chiostro e dell'interno »: e pensiamo che fra quelle dell'interno comprendesse il fregio del tramezzo. In questo si osservano forme tozze, teste sproporzionatamente grosse rispetto ai corpi, nei panneggi pieghe pesanti; non vi si vedono i « drappeggi aggraziati » che ha visto il Porter nelle statue dell'abside; e tanto meno — aggiungiamo noi — la linearità elegante dei due angeli della facciata ai lati del Redentore benedicente, la finezza del modellato delle loro teste e di quella del Cristo. Ma pur fra le sculture della facciata ci sembra si debba distinguere: per esempio fra la Madonna in trono (già ritenuta erroneamente un S. Gregorio) con l'arcangelo Gabriele e un devoto, e con la colomba dello Spirito Santo che le bisbiglia all'orecchio, della lunetta sopra il portale — Madonna assai vicina stilisticamente a quella dell'*Incoronazione* al centro del fregio superiore del pontile, benchè più slanciata e formalmente evoluta — ed i suddetti angeli della bifora che divide la galleria cieca del secondo or-

Angolo d'incontro del portico occidentale del chiostro con quello settentrionale. Si vede in alto come la navata destra della chiesa (di cui si scorge l'inizio) sia stata trasformata nel braccio nord del chiostro.

Punto d'incrocio del braccio settentrionale e di quello orientale del chiostro. La costruzione di quest'ultimo, interrotta, fu ripresa in forme più modeste.

dine della fronte della chiesa. Per queste disparità saremmo indotti ad asserire che la scultura della lunetta ben concorda, insieme col tipo dei capitelli del portale, con la scultura del tramezzo; ma non altrettanto con le sculture più in alto della facciata, delle cui gallerie cieche numerosi capitelli sono assai affini a quelli delle colonnine che reggono gli archi gotici del tramezzo. Ciò collimerebbe con il punto di vista della Wagner-Rieger, relativo a una trasformazione della chiesa (con modificazioni e nuovi interventi di artisti anche nella sua fronte) assai dopo la famosa data 1189. Ed in proposito si guardi poi la testa bovina sporgente a sinistra dell'arco del portale, pressochè identica a quella del capitello sulla quarta colonna dell'ambone dell'Isola di San Giulio d'Orta, che la Canestro Chiovenda (15) assegna al primo quarto del XII secolo. Al *primo* Vezzolano poteva dunque appartenere questo portale, dopo qualche decennio arricchito della sua sacra scultura. Al *secondo* Vezzolano invece si riconnetterebbero, sull'inizio del secolo XIII, la collocazione attuale sul pontile del bassorilievo diminuito ai lati, per ragioni di spazio, di cinque figure (le pitture che lo completano sono testi romanici); le sculture della bifora della facciata, e probabilmente alcune variazioni di essa; e forse, ad opera di un terzo raffinato scultore, i due rilievi dell'*Annunciazione* nella finestra dell'abside.

(15) B. Canestro Chiovenda, *op. cit.*



Particolare di colonna e capitello d'una bifora del portico orientale del chiostro, dei primi decenni del secolo XIII.

Particolare di colonna e capitello della prima bifora del braccio nord del chiostro: principio del secolo XIII.

Altro elemento di grande interesse a Vezzolano è costituito dagli affreschi tardo-romanici e trecenteschi del portico settentrionale del chiostro, documento prezioso d'un periodo che ha lasciato sopravvivenze pittoriche purtroppo assai scarse in Piemonte: studiati fin dal 1910 particolareggiatamente da Lisetta Motta Ciaccio (16), criticamente elencati da Anna Maria Brizio (17) nel 1942, accennati dal Toesca (18) nel 1951, dal Mallè (19) nel 1960, e ultimamente in parte analizzati dal Castelnuovo (20); oltre che descritti dalla citata Guerry e dagli autori che genericamente trattarono dell'abbazia. Il Castelnuovo ritiene, con ragione, che altri ne preesistessero nello stesso portico più antichi, e cita quale avanzo di essi il Cristo nella mandorla fra i simboli degli evangelisti, della quarta campata, che fu per la metà manomessa dall'apertura di un passaggio a scala

---

(16) Lisetta Motta Ciaccio, *Gli affreschi di S. Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in « L'Arte », fasc. V, Roma, 1910.

(17) Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942.

(18) Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Trecento*, Torino, 1951.

(19) Luigi Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, in: « Storia del Piemonte », Torino, 1960.

(20) E. Castelnuovo, *op. cit.*

L'elegante motivo ornamentale d'un capitello del braccio nord del chiostro.

per salire al pontile della chiesa: « un testo romanico di raffinata cultura e di eletta qualità ».

Gli affreschi abbracciano un periodo che va dal secolo XIII alla metà del XIV, occupando cinque campate del portico. Nella lunetta della prima, sopra la porta che dalla chiesa immette nel chiostro, la *Madonna in trono col Bambino fra due angeli turibolanti,* pittura che il Castelnuovo ascrive a circa il 1320-30. Nella seconda campata, ch'è la più completa e nel miglior stato di conservazione: *S. Gregorio Magno,* unico superstite dei quattro dottori della Chiesa affrescati nelle vele della volta da un pittore che secondo il Toesca « richiama la scuola di Giovanni da Milano »; sulla parete, dall'alto al basso, *Cristo fra i simboli degli evangelisti,* l'*Adorazione dei Magi con un devoto presentato da un angelo,* il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* che si riconnette alla leggenda carolingia, un *Defunto in toga rossa steso su un sarcofago,* appartenente alla nobile famiglia dei Rivalba, signori del vicino paese di Castelnuovo, che vollero crearsi in questo chiostro il loro sepolcreto; nei sottarchi delle arcate divisorie, *Busti delle sante Margherita e Caterina, ritratti alternati da decorazioni;* in faccia, sopra la bifora del portico, il finissimo frammento con l'*Addolorata.* In

Finestra a bifora aperta nel braccio est del chiostro, presso la porta che immette nella chiesa, per dar luce all'antica sacrestia.

questo complesso pittorico, che da iscrizioni non più leggibili ma trascritte, lacunose, dal Bosio, può datarsi intorno al 1354, la Brizio scorge l'intervento di più mani, e addita una commistione di elementi lombardi e oltramontani. Nella terza campata, la *Madonna con il Bambino ed angeli,* e più in basso a destra un *Vescovo* ed a sinistra un *Angelo che presenta un chierico in atto di offrire il modello d'una chiesa,* il tutto assai deperito. Nella quarta campata, il già ricordato documento di pittura romanica col *Cristo fra i simboli degli evangelisti.* Infine nella quinta campata, sepolcreto dei Radicati, gli affreschi dei primissimi anni del Trecento descritti dal Castelnuovo, cioè sulla parete laterale del portico il *Cristo nella mandorla fra i simboli degli evangelisti* e più sopra una *Fascia con teste di eletti e stemmi dei Radicati*; sotto, un trittico con la *Madonna in trono,* a destra *S. Pietro,* a sinistra *S. Giovanni Battista che presenta un cavaliere inginocchiato,* forse un Radicati di Brozolo; sulla parete di fondo del portico il frammentario *Gesù crocifisso fra la Madonna e S. Giovanni,* e sotto, l'altro più antico di mezzo secolo *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*; nella lunetta che sovrasta l'inizio del braccio occidentale del chiostro un deperitissimo *Cristo* (o Madonna?) *con accanto un angelo.* L'insieme di questi affreschi, di varia qualità e di varie mani, non di artisti francesi come per molto tempo si ritenne, bensì indigeni, a parte quelli della seconda campata derivanti dalla cultura padana post-giottesca, dimostra — chiaramente indicando il trapasso dal gusto romanico a quello gotico — come la pit-

Piccola scultura situata nell'angolo nord del portico di levante del chiostro, presso la porta che dalla chiesa immette nel chiostro. La vivacità naturalistica della figuretta la fa ascrivere al principio del secolo XIII.

tura piemontese dalla seconda metà del Duecento ai primi decenni del Trecento sia stata « nettamente infeudata a quella gotica transalpina » (21).

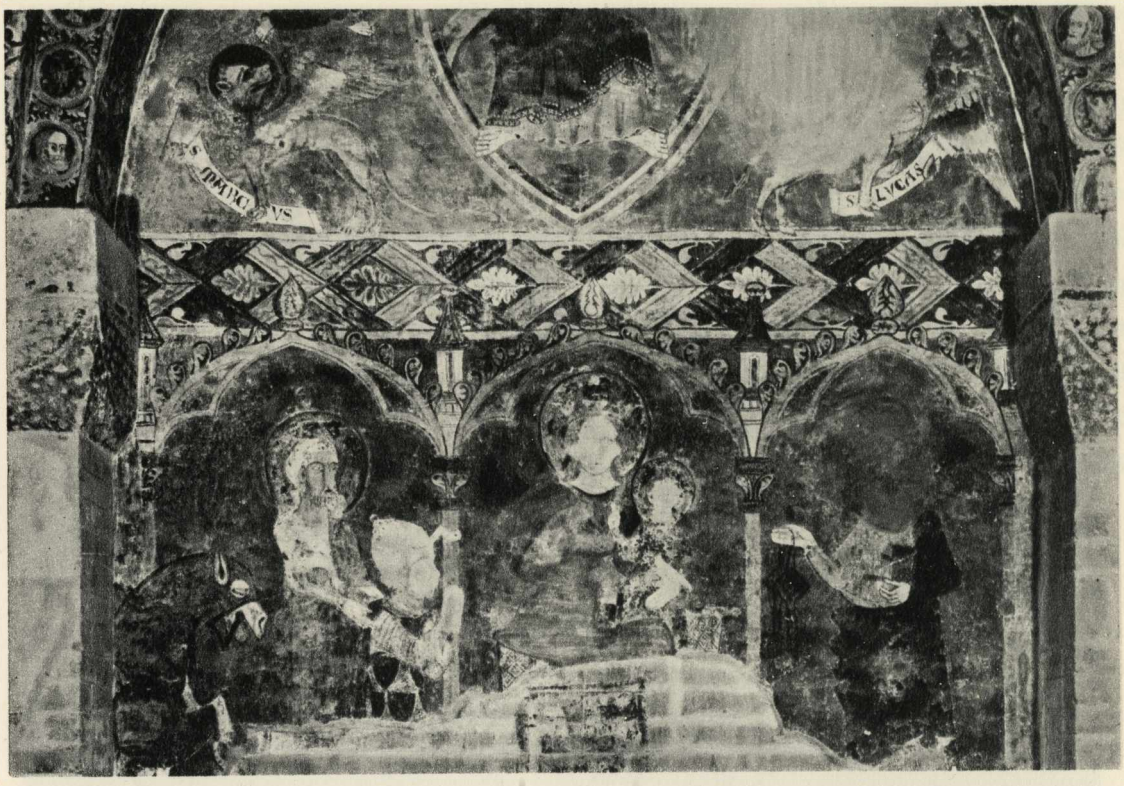
Tutti gli storici che si sono occupati di Vezzolano hanno posto in rilievo la varietà e l'interesse dei capitelli sia della chiesa, esterno ed interno, sia del delizioso chiostro, che fu costruito in quest'ordine di tempo: prima il braccio occidentale, contemporaneo all'edificazione della chiesa del secolo XII; poi il braccio settentrionale, derivato dalla trasformazione della navata destra della chiesa; e a questo braccio si sarebbe dovuto uniformare il resto del chiostro, ciò che non avvenne neppure per il braccio orientale, costruito poco dopo la suddetta trasformazione; ultimo il bracccio meridionale, che il Porter giudicò del secolo XV. Il Venturi assegnò una parte dei capitelli a mani francesi (alcuni particolari del portale, i capitelli del pontile, quelli a destra e a sinistra dell'arco trionfale della chiesa), altri ad esecutori indigeni: e fra questi il grande capitello del chiostro, incompiuto, dov'è rappresentata la *Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, con figure che denunciano — notò il Porter — una forte influenza francese, e i cui drappeggi richiamano ai modi delle sculture di Chartres. (La stessa influenza della Francia settentrionale — egli ha aggiunto — è chiaramente visibile nei due angeli ai lati del Cristo sulla facciata che quasi sembrano la riproduzione di sculture di qualche cattedrale francese, similmente

Affresco lacunoso nella quarta campata del portico nord del chiostro. È un documento di raffinata pittura romanica rappresentante *Cristo fra i simboli degli Evangelisti*.

(21) E. Castelnuovo, *op. cit.*

S MATEVS
S LVCAS

Parte superiore della quinta campata (sepolcreto dei Radicati) nel braccio nord del chiostro di Vezzolano. L'affresco, assai deperito, è particolarmente interessante per i motivi della decorazione a fogliami stilizzati, e per la fascia con teste di eletti che si alternano con lo stemma dei Radicati e probabilmente con qualche ritratto di signori della famiglia. L'esecuzione della pittura, la cui parte inferiore è riprodotta a pag. 89, è ascrivibile ai primi anni del Trecento.

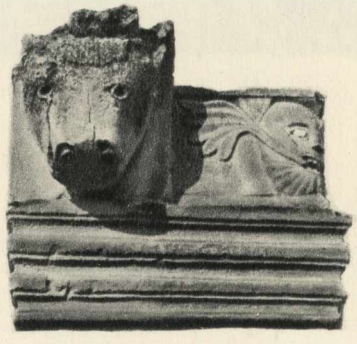


Parte dell'affresco della quinta campata, sepolcreto dei Radicati, nel braccio nord del chiostro. In alto, *Cristo nella mandorla fra i simboli degli Evangelisti*; in basso la *Madonna in trono* fra *S. Pietro* e *S. Giovanni Battista che presenta un cavaliere inginocchiato*, forse un Radicati di Brozolo.

applicati alle colonne; e ancor sulla facciata gli ornamenti floreali ricordano forme ornamentali dell'Ile-de-France). Tuttavia è ormai riconosciuto che a Vezzolano lavorarono non artisti oltramontani — architetti, scultori, pittori — bensì maestri locali e lombardi. Ciò che però è da rilevare, è appunto la diversità stilistica dei vari scultori, i quali qui agirono in tempi successivi. Delle vicende dell'abbazia ha trattato abbastanza compiutamente il sacerdote Achille Motta nel libro varie volte citato, per altro inesatto e incompleto riguardo l'arte a Vezzolano, come la piccola « guida » da esso desunta e curata dall'Ente provinciale per il turismo di Asti. Il monastero, assai prima che chiesa e chiostro apparissero nell'aspetto attuale, fu uno dei più ricchi del Piemonte. Fiorì particolarmente dalla fine del secolo XII al principio del XV, quando il suo governo passò dai preposti regolari ai preposti o abati commendatari, il primo dei quali, menzionato nel 1405, fu Tommaso Lascaris, dei signori di

Il complesso degli affreschi nella seconda arcata del braccio settentrionale del chiostro. Sono le pitture meglio conservate e più note, databili da documenti intorno al 1354. Nella vela della volta *S. Gregorio Magno*. Sulla parete, dall'alto in basso: *Gesù fra i simboli degli evangelisti, l'Adorazione dei Magi con un angelo che presenta un devoto,* il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti,* un *Defunto sul sarcofago,* che dev'essere un signore dei Rivalba, dei quali questa arcata fu il sepolcreto gentilizio. Nei sottarchi le *Sante Margherita e Caterina* con altre figure nei medaglioni fra ornati. A sinistra il pilastro col capitello figurato, precedentemente riprodotto.

Tenda e Ventimiglia. Ebbe signoria su Albugnano e sul suo castello, ed estese il suo dominio dal territorio di Chieri a quello di Vercelli. La scomparsa dei monaci agostiniani da Vezzolano è documentata nel 1607, e da allora si inizia la definitiva decadenza del convento, i cui beni furono soppressi nel 1800, e venduti poi a privati. Dal 1927 appartenne, per lascito, anche alla R. Accademia di Agricoltura, che lo cedette nel 1937 allo Stato (22). Restaurata più volte e per quanto era possibile restituita alle sue forme originarie, la chiesa con quanto resta delle fabbriche conventuali — chiostro, sala capitolare, probabilmente il refettorio, la foresteria, alcuni ambienti d'abitazione al primo piano dell'ala occidentale — è tuttora uno dei più insigni, celebrati monumenti del Piemonte, e conserva intera la sua antica suggestione religiosa, artistica e paesistica.



(22) Va precisato che quando le proprietà dell'abbazia andarono all'incanto per la legge del 5 Vendemmiaio anno VIII della Rivoluzione francese (26 settembre 1800), la chiesa ne venne esclusa e dichiarata di proprietà pubblica e comunale. Il rimanente, compreso il chiostro e gli edifici annessi, appartenne in tempi recenti alla damigella Camilla Serafino, che nel 1927 lo legò all'Accademia di Agricoltura, la quale a sua volta nel 1937 cedette allo Stato il chiostro, i fabbricati rurali eretti intorno ad esso, e un circostante appezzamento di prato. Fu così possibile un cospicuo restauro del complesso. (Cfr. Oreste Mattirolo e Enrico Mussa, *Cronistoria della Reale Accademia di Agricoltura di Torino*, Torino, 1939; Vincenzo Fontana, *La nuova cascina dell'abbazia di Vezzolano*, Torino, 1937).

# TAVOLE

## Tavola XI

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*La facciata, il fianco nord e il campanile della chiesa di S. Maria*

La facciata, a tre ordini di gallerie cieche, meno quella centrale interrotta da una bifora, con agili colonnine, richiama ai motivi architettonici delle chiese pisane e lucchesi che già nel secolo XII trovavano echi nell'Italia settentrionale (1): anche per la striatura bicolore della pietra. Dei tre portali originari, corrispondenti alle navate della costruzione del secolo XII, soltanto quello centrale è ora praticabile; quello di sinistra fu murato e quello di destra è in parte interrato. Al portale di centro lavorarono scultori diversi, ed in tempi differenti, dal secolo XII al XIII. Nella lunetta è rappresentata la Vergine incoronata in trono — non S. Gregorio come spesso si ripetè e volle confermare il Motta (2) — con la colomba dello Spirito Santo, fra un angelo e un devoto. Nella lunetta della porta a sinistra è raffigurato S. Ambrogio. Al centro della seconda galleria, addossate alle colonne della finestra, al modo stesso che si riscontra in cattedrali francesi, stanno le eleganti e slanciate statue del Redentore fra l'arcangelo Michele che trafigge il drago e un altro angelo armato, entrambi privi delle ali originarie, che probabilmente erano metalliche e vennero rubate (3); queste sculture risentono l'influenza di modelli francesi ed appartengono al principio del secolo XIII; così le cornici ricordano le forme ornamentali dell'Ile-de-France. Più in alto, due altri angeli reggenti candele, anch'essi privati dalle ali; e incastrate nel muro, alternate con le sculture, tre preziose antiche scodelle in ceramica colorata, di stile ispano-moresco. Al di sopra, due cherubini alati, ritti sulle ruote celesti, assai guasti; e sul culmine della facciata, sotto il coronamento, un busto di Gesù benedicente. La gracilità degli archetti, il carattere di alcune statue e della decorazione floreale, il tipo di vari capitelli, indicano la fase di transizione dal romanico al gotico. Se ne desume che la facciata della chiesa del secolo XII subì delle trasformazioni in quello successivo, seguendo il cammino del gusto. Gli architetti e gli scultori che lavorarono alla facciata furono artisti dell'Italia nord-occidentale che conoscevano l'arte oltramontana, provenzale, borgognona e della Francia del nord, e ne assimilarono parecchi motivi.

---

(1) R. Wagner-Rieger, *op. cit.*

(2) A. Motta, *La lunetta del portale di Vezzolano,* in: « Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, gennaio-giugno 1935.

(3) A. Kingsley Porter, *op. cit.*

## Tavola XII

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*Il bassorilievo del 1189 sul pontile della chiesa*

In questo bassorilievo policromo situato sul « pontile » o tramezzo che divide a Vezzolano il nartece (o vestibolo) interno dal maggior spazio della chiesa, son rappresentati, nella fascia superiore i simboli degli Evangelisti, la Morte, l'Incoronazione e Risurrezione della Madonna, e nella fascia inferiore 35 patriarchi antenati, indicati nei filatteri coi rispettivi nomi, della Vergine, che il fregio mostra scolpiti, mentre i rimanenti 5 furono dipinti (3 a destra e 2 a sinistra) sulla semicolonna e sul pilastro contigui quando il fregio stesso venne tagliato alle estremità per farlo stare nella lunghezza del tramezzo. Sotto la sfilata degli antenati fu in passato decifrata quest'epigrafe, oggi illeggibile: « *Hec series Sanctam produxit in orbe Mariam - Que peperit veram sine semine munda Sophiam - Anno ab incarnatione D.ni M. C. LXXX. VIIII. regnante - Federico Imp.re completu. e op. istud sub Ppo Vidone* ».

Dei motivi che si oppongono ad accogliere la data 1189 come quella che indicherebbe il compimento (*completu*) dell'attuale chiesa (data che in questo senso accettarono il Venturi, il Porter ed altri studiosi) si parla nell'introduzione. Secondo noi il 1189 va riferito soltanto all'esecuzione del bassorilievo; e la data concorda allora con la qualità stilistica dell'opera. Il Venturi (1), sottolineandone la semplicità, l'ingenuità sincera, la varia animazione, l'assegnò a un artista « borgognone di grande valore, non un comacino,... scultore raffinato, che recava tra noi il dolce stil di Provenza », il quale sarebbe stato anche l'architetto della chiesa. S'è visto nell'introduzione come gli studi posteriori contrastino con quest'affermazione. Il Kingsley Porter (2), insistendo sul carattere italiano (lombardo) sia dell'architettura che della scultura di Vezzolano, vide nelle figure degli Apostoli, della Morte di Maria, una naturale discendenza dalla scuola di Guglielmo da Modena e di Niccolò. Dal canto suo il de Francovich (3), controbattendo vivacemente una « balorda ipotesi » dello Jullian (4) affermò recisamente: « Non vi è il più pallido riflesso della maniera antelamica nella scultura del pontile di Vezzolano (1189), dove l'Antelami avrebbe forse lavorato, secondo lo Jullian, prima di iniziare nel 1196 il Battistero di Parma ». (A proposito poi della struttura di questo pontile, si ricordi che lo stesso de Francovich chiarì ch'esso « non discende dai pontili delle chiese italiane, bensì dagli *jubés* francesi »). Per quanto riguarda i riferimenti di queste sculture ad altre della chiesa, ci par di scorgere il punto di maggior contatto nella lunetta del portale, che infatti è da ascriversi al periodo precedente le modificazioni della facciata e di altre parti della chiesa e del chiostro, avvenute già nel secolo XIII.

---

(1) A. Venturi, *op. cit.*

(2) A. Kingsley Porter, *op. cit.*

(3) G. de Francovich, *op. cit.*

(4) R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Parigi, 1945.

## Tavola XIII

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*Particolare dell'Angelo dell'Annunciazione nell'abside della chiesa*

Ai lati della finestra dell'abside nella chiesa di Vezzolano son rappresentati a bassorilievo originariamente policromo (e dell'antica colorazione ancor si scorgono alcune tracce) le figure dell'Angelo Annunziante e della Vergine Annunziata, che compongono la sacra scena in modo affatto simile alle due sculture che fiancheggiano il finestrone dell'abside centrale nella chiesa della Sagra di San Michele (v. Tavola V). S'è visto che l'*Annunciazione* della Sagra, opera di un anonimo maestro della « Scuola di Piacenza » che molto deve all'arte di Niccolò, è databile nel decennio 1170-80: ciò che ci porta assai vicino al tempo in cui lavorò lo scultore del pontile di Vezzolano (v. Tavola precedente), il quale artista per il Venturi (1) è il medesimo dei due rilievi dell'abside nella stessa chiesa: « Lo scultore del tramezzo si rivede nell'abside della chiesa, costruita a filari concentrici di mattoni e di pietre squadrate. Nella finestra mediana dell'abside sta l'arcangelo Gabriele a sinistra, e la Vergine, a destra, policromi come i profeti e i patriarchi del tramezzo: la testa dell'angelo è piena, nobilissima, grandiosa; la Vergine porta la corona regale ». Anche il Kingsley Porter (2) implicitamente ammise la stessa paternità, pur notando che le due figure « hanno drappeggi aggraziati », mentre quelli dei patriarchi del tramezzo « sono del tipo pesante di Guglielmo da Modena ». (Potrebbero, domandiamo noi, in questo fregio aver lavorato due scultori, un maestro nella zona superiore ed un aiuto in quella inferiore?). Di più osservò che, come codesti patriarchi richiamano a figure simili della facciata della chiesa di Saint-Trophime ad Arles; ed il *Risveglio della Madonna* nella fascia superiore potrebbe esser stato ispirato direttamente dallo stesso soggetto ch'è nel timpano del portale occidentale della cattedrale di Senlis, nella Francia del Nord (ma a noi sembra che stilisticamente le due figurazioni siano profondamente dissimili); così l'*Annunciazione* dell'abside risente l'influenza francese. Che derivazioni francesi — per il Salvini (3) del Mezzogiorno di Francia — siano riscontrabili anche nell'*Annunciazione* della Sagra, già lo si è detto (v. commento alla Tavola V).

Comunque, tolta la stessa influenza oltramontana, parecchie sono le dissomiglianze nei due analoghi rilievi della Sagra e di Vezzolano: anche perché lo scultore della Sagra, pur difficilmente apprezzabile nella consunta sua opera, ci pare di maggiore altezza, plastica e morale, che non quello di Vezzolano. Per quanto riguarda l'identità di quest'ultimo con l'artista che scolpì il fregio del tramezzo, pensiamo di dover dissentire sia dal Venturi che dal Porter. L'*Annunciazione* dell'abside, benché ripeta alcuni particolari del fregio (ad esempio il giglio dell'angelo, identico allo scettro della Madonna nell'Incoronazione), è d'altra mano, e più tardo di qualche decennio. Lo conferma il più raffinato, gotico panneggio, la più evoluta proporzione delle membra. Lo scultore che arricciolò i capelli degli Apostoli e degli angeli del fregio non è il medesimo che arabescò sottilmente quelli di quest'arcangelo.

---

(1) A. Venturi, *op. cit.*
(2) A. Kingsley Porter, *op. cit.*
(3) R. Salvini, *op. cit.*

## Tavola XIV

### ABBAZIA DI VEZZOLANO

Ignoto scultore piemontese: *Madonna in trono fra un monaco che presenta un re di Francia e S. Agostino*

(Terracotta a rilievo policromo sull'altar maggiore)

In questo bel gruppo plastico in terracotta colorata — la Madonna in trono che regge il Bambino adorato da un re di Francia presentato da un monaco, con al lato opposto S. Agostino — si è voluto scorgere una conferma della tradizione che fa di Carlo Magno il fondatore della abbazia di Vezzolano. Carlo Magno sarebbe il re di Francia inginocchiato, S. Macario eremita il monaco barbuto che lo presenta a Maria ed a Gesù Bambino, mentre l'immagine di S. Agostino si riferirebbe all'Ordine da cui dipese il convento. Già si è visto nell'introduzione come vada interpretata questa leggenda. Non vi sarebbe poi stata ragione di fregiare un Carlo Magno orante con il collare dell'Ordine di S. Michele, istituito da Luigi XI nel 1469. Si può dunque concordare con Noemi Gabrielli (v. nota 4 dell'introduzione), la quale ha ravvisato in questo re francese Carlo VIII, che nel 1494 fu ad Asti ed a Chieri. Non è improbabile che al suo passaggio nella regione si riconnetta l'esecuzione del trittico, ordinato ad un artista locale di non grandi qualità plastiche ma di notevole esperienza artigianale. L'opera infatti, che vagamente richiama ai modi pittorici di Gandolfino d'Asti (da Roreto), è ascrivibile agli ultimi anni del Quattrocento, e mostra caratteri decorativi ritardatari nel baldacchino gotico che sovrasta le figure.

## Tavola XV

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*L'angolo nord-est del chiostro*

D'ampiezza modesta, perfettamente proporzionata alle dimensioni della romita chiesetta collinare, vario nei suoi elementi architettonici, alcuni dei quali di rara bellezza, ornato d'affreschi preziosi per la storia della pittura piemontese medioevale, il chiostro di Vezzolano, intimo e raccolto, anche per il senso di mistica pace che ispira, è uno dei più suggestivi della regione subalpina; e benchè improntato al gusto di varie epoche costituisce un'unità strutturale di mirabile armonia.

Qui se ne riproduce, col sommo del campanile retrostante, l'angolo nord-est visto dall'estremità occidentale del portico meridionale: e precisamente una parte del braccio settentrionale, dove sono dipinti gli affreschi, sovrastato dal fianco della maggior nave della chiesa (a sinistra), e tutto il braccio orientale (al centro); più quasi intero il braccio sud (a destra).

Dalla veduta sono chiaramente documentate due fasi costruttive. La prima comprende la trasformazione — sul principio del secolo XIII — della navata destra della chiesa nel portico settentrionale del chiostro, ch'è il più alto; e il suo motivo architettonico venne ripreso all'inizio della costruzione del braccio orientale, che doveva avere la stessa altezza di quello settentrionale e seguitare la serie delle bifore. Ma questa costruzione venne interrotta nel secolo XIII. Quando fu continuata i monaci si accontentarono (anche perchè l'abbazia non aveva più la ricchezza e l'autorità d'un tempo) di completare il portico orientale più modestamente, di minore altezza, con archi ribassati sostenuti da semplici colonne poligonali in laterizio, piuttosto tozze come i loro disadorni capitelli; e di edificare allo stesso modo il braccio meridionale, che il Porter giudicò del secolo XV (1), saldandolo con quello occidentale, che risaliva invece al secolo XII. La tesi della trasformazione della navata destra della chiesa nel braccio nord del chiostro è stata sostenuta dalla Wagner-Rieger, nel libro replicatamente citato, con argomenti che ci sembrano inoppugnabili. Il Motta (2), viceversa, dichiara « inammissibile, come dissero alcuni, che la Chiesa sia esistita da principio a tre navate », e tanto meno con una nave unica. A riprova fa osservare che le due graziose biforette interne con colonne binate che si trovano nel primo tratto del braccio di levante del chiostro (quello più prossimo al braccio nord) si aprono in un muro che « è stato costrutto insieme alla Chiesa »: onde « è facile arguire che l'intenzione dei primi costruttori non era quella di fare la Chiesa a tre navate, ma di servirsi dell'area che avrebbe occupata la nave a destra, per compire il Chiostro e fabbricare la Sacrestia ». Ma il Motta poco prima dava per certa l'esistenza di un chiostro più antico dell'attuale, anche sul lato nord. Perchè dunque quei primi costruttori avrebbero rinunziato a una navata della chiesa per « compire » ciò che, secondo lui, già esisteva su quell'area?

---

(1) A. Kingsley Porter, *op. cit.* Il Motta (*op. cit.*), a proposito del braccio sud del chiostro e di due terzi del braccio di levante, afferma che furono « riedificati sotto l'Abate Galliano, circa il 1630,... abbattendo così il vecchio Chiostro, la sala capitolare e le celle sovrastanti »; e annota: « Qualcuno ha voluto dare alle colonne poligone e capitelli cubiformi una data molto anteriore; è più prudente stare col Mella, che definì queste opere: quasi moderne, foggiate all'antica». Per conto nostro preferiamo stare col Porter.

(2) A. Motta, *op. cit.*

## Tavola XVI

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*I bracci ovest e sud del chiostro dal fondo del braccio orientale*

Delle vicende costruttive del chiostro si è fatto cenno nel commento della tavola precedente. Qui si vede il portico occidentale ad archi gotici, ed il pilastro angolare e le tre colonne poligonali in laterizio del braccio meridionale. Del primo si occupò già nel 1896 Ettore Bracco analizzandolo partitamente (quantunque inspiegabilmente chiamasse lato « orientale » quello ch'è invece occidentale): « Ben diverso è il lato orientale cui dànno luce 8 piccole aperture separate alternativamente da sottili colonne e da grossi pilastri. È questa la parte dell'abbazia ritenuta la più antica. Secondo me bisognerebbe qui distinguere la parte inferiore all'imposta degli archi, dagli archi stessi e dalla bella muratura sovrastante. Questa e l'elegante apparecchio delle arcature a sesto acuto e conci accuratamente alternati di pietra e mattoni mi sembrano di epoca più recente che non la brutta muratura del muricciuolo e la rudimentale decorazione dei capitelli. Riterrei quindi questa parte inferiore coetanea ai pilastri della nave maggiore, ed entrambe appartenenti a un monastero preesistente, con un chiostro occupante l'area dell'attuale ed una chiesa ad una sola nave. Diventata più ricca la prepositura si diedero — probabilmente al principio del secolo XII — maggiori proporzioni alla chiesa, si rifece la facciata e l'organismo delle vôlte, si aggiunsero le navi minori, ad una delle quali però, la destra, gli architetti dovettero rinunziare già durante il corso delle nuove costruzioni, affine di conservare i tre lati orientale, settentrionale e occidentale del chiostro, rifacendone però il lato di mezzogiorno (secondo il disegno che ha tuttora) e forse le arcature dei tre suddetti. Purtroppo i lati Nord e Ovest ci sono rimasti in una forma simpatica ma assai più recente (XV secolo) e non ci dànno più argomenti a conferma delle nostre ipotesi. Opportuni ristauri vennero fatti in questo anno a questo lato orientale... » (1). Delle deduzioni di questo attento e serio esame, tre se ne possono accettare: prima, l'esistenza di un chiostro più antico di quello attuale; seconda, la trasformazione della nave destra della chiesa nel portico nord del chiostro, sia durante i lavori d'ampliamento della chiesa, sia — come noi pensiamo — dopo (ed è la tesi già esposta della Wagner-Rieger); terza, la modificazione « gotica » dell'arcatura del braccio occidentale (sempre tenendo conto che avendo il Bracco chiamato « orientale » questo braccio, gli altri tre assumono un'orientazione rovesciata). Quanto alla datazione al secolo XV del presente aspetto del portico sud e d'una parte del portico est, già s'è visto che il Kingsley Porter concorda (2).

---

(1) E. Bracco, *op. cit.*

(2) A. Kinglsey Porter, *op. cit.*

## Tavola XVII

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*Crocifissione* e *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*

(affresco lacunoso nella 5ª campata del braccio nord del chiostro)

Questo affresco, pervenutoci purtroppo molto lacunoso, dipinto nella 5ª campata del portico settentrionale del chiostro sul tratto di parete normale al fianco della chiesa, è uno dei più antichi di Vezzolano; ed è anche uno dei più interessanti iconograficamente perchè nella zona inferiore vi fu rappresentato una prima volta il « Contrasto dei tre vivi e dei tre morti », poi ripetuto mezzo secolo dopo nel notissimo ed assai meglio conservato affresco della 2ª campata (vedi Tavola XIX). È un tema che ricorre frequentemente nella pittura medioevale italiana, e già lo vediamo raffigurato intorno alla metà del Duecento (1). Sono dei « vivi », di solito tre (*viri tres* dell'antico poema latino) che viaggiando o cacciando s'imbattono improvvisamente in altrettanti cadaveri più o meno ischeletriti, e inorridiscono. Un eremita, che nella rappresentazione figurata fa la parte dello « storico » dei Misteri, li ammonisce della caducità della vita, della vanità dei beni terreni.

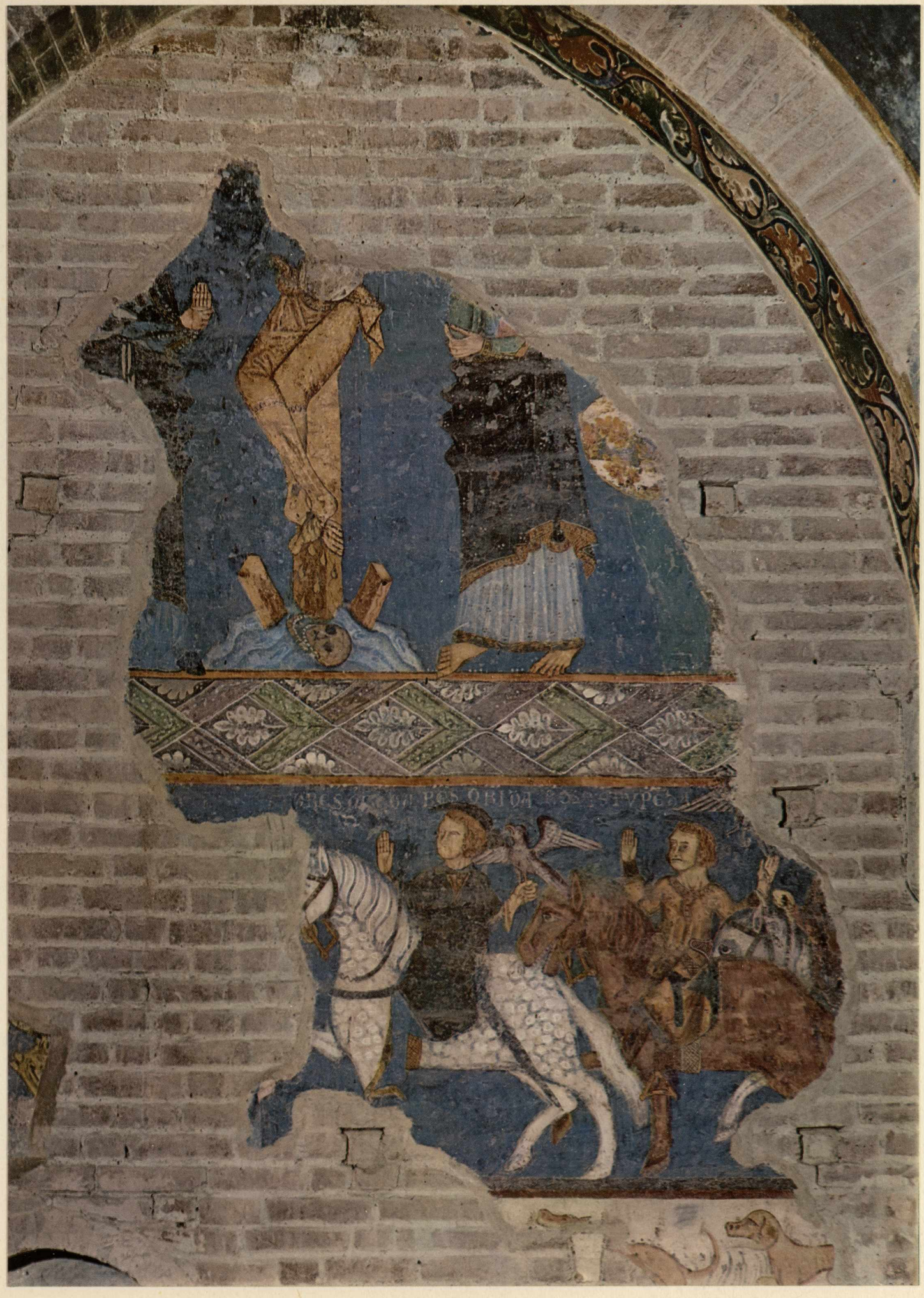
Nel nostro deperito affresco, che la Guerry troppo anticipa nella datazione (2), i cavalieri superstiti a caccia col falcone e accompagnati dai cani che si scorgono in basso, sono ridotti a due; a sinistra rimane in un lacerto di pittura il frammento della tunica d'un monaco (probabilmente S. Macario), e la vaga traccia di un'iscrizione ammonitrice che nell'Ottocento fu ancor decifrata così: « *Quid superbitis, miseri - Pensate quod sumus, - Pensate quod estis - Hic eritis, quod minime vitare potestis* ». Sopra ai cavalieri è, tuttora leggibile, la loro esclamazione: « *O res orida, res orida et stupenda* ». I cadaveri sono ormai cancellati, con il resto della scena, che ci possiamo immaginare dall'affresco della 2ª campata, che a questo, pur invertendo la composizione delle figure, certamente si ispirò. Della Crocifissione nella zona superiore, resta metà del corpo di Gesù, metà della figura di S. Giovanni, qualche parte, a sinistra, di quella di Maria, che stringe convulsamente le mani.

Come ha notato il Castelnuovo (3) stabilendo la data di questi affreschi « nei primissimi anni del Trecento », l'intera arcata fu il sepolcreto gentilizio dei Radicati, signori locali, il cui stemma ricorre in un contiguo affresco; ed il complesso delle pitture è un'importante documentazione dell'orientamento « francamente occidentale della pittura piemontese » nel suo periodo gotico. Altrettanto « importante » definisce il Castelnuovo questo ignoto Maestro dei Radicati, artista di alto e drammatico stile, impregnato di cultura transalpina: « Basti indicare il modulo tipicamente occidentale, francese, del Crocifisso con i piedi del Cristo trafitti da un solo chiodo, lo straordinario e parossistico aggrovigliarsi delle membra, eccezionale se non unico sul suolo italiano e la testa d'Adamo che beve il sangue della redenzione con la mascella slogata grottescamente in un ghigno feroce e selvaggio, di gioia insieme e di disperazione. Si vedano i piedi del S. Giovanni, quello sinistro in particolare, dalle dita lunghe, affilate, frementi, la Vergine che con una mano si afferra convulsamente la palma dell'altra, e, nella fascia inferiore, il disgusto e lo sgomento nei volti dei cavalieri, i muscoli e le vene del collo che il ribrezzo tende come corde ». Quanto ai fregi nastriformi ed alle foglie stilizzate che ricorrono nei motivi decorativi di questi affreschi, sono i medesimi delle vetrate e delle pagine miniate francesi.

(1) L. Guerry, *op. cit.*

(2) Nel libro della Guerry si veda anche la bibliografia relativa a quest'affresco.

(3) E. Castelnuovo, *op. cit.*



## Tavola XVIII

## ABBAZIA DI VEZZOLANO

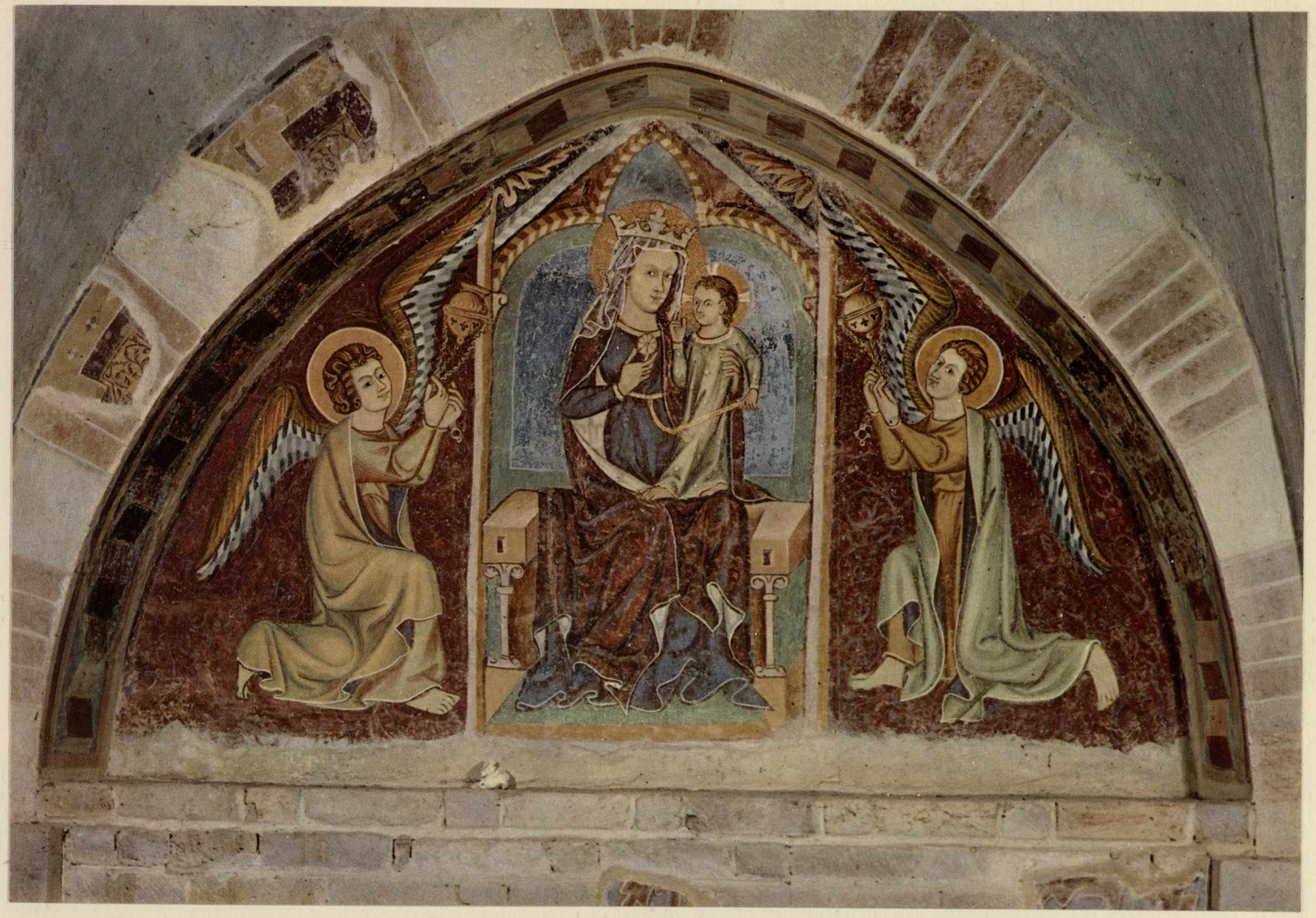
*Madonna in trono col Bambino fra due angeli turibolanti*

(affresco nella 1ª campata del braccio nord del chiostro; lunetta sopra la porta)

È, come quello illustrato nella tavola precedente, un altro esempio di pittura « gotica » piemontese, anch'esso indice di forti influenze francesi, anche di esempi assai remoti: basti accennare che le ali di questi angeli, per l'attaccatura, la disposizione d'apertura e persino per il tratteggio delle penne, sono identiche a quelle degli angeli della Crocifissione del Messale di Anchin, che è di circa il 1200 (1). Questo particolare era stato già notato dalla Motta Ciaccio, che indicava i tipi delle teste di queste figure « tratte da miniature francesi del secolo XIII, e così pure le capigliature a riccioli convenzionali, le ali le cui penne son fatte di una sola pennellata ciascuna, con tinte a forti contrasti » (2). La Motta Ciaccio, che va considerata una pioniera negli studi della antica pittura piemontese, ascriveva quest'affresco a « qualche decennio innanzi » la metà del secolo XIV. La Brizio non ne ha precisato l'epoca (3); ma il Castelnuovo non sposta adesso la datazione, dicendo il dipinto « databile per ragioni stilistiche al 1320-30 circa » (4). Egli aggiunge queste acute osservazioni: « ... I primi segni spaziosi, e cioè giotteschi, che si rivelano nella Madonna col Bambino della lunetta di Vezzolano, si direbbero quasi discesi dalla Francia o dal Tirolo. Se nell'impostazione del gruppo della Vergine e del Bambino non si può fare a meno di rilevare una vaga e umbratile influenza toscana, cosa è più indicativo del fatto che il fiore offerto dalla madre al bambino altro non sia che un piccolo rosone, come quelli delle vetrate, vale a dire il più vago e suggestivo fiore uscito dalla fantasia gotica? Quanto poi alla tenda-baldacchino, alle lastre di pietra aggettanti ed in instabile equilibrio che compongono il trono e ai pochi frammenti spaziosi della cornice, sembra di intendervi un accento più di Rouen o di Strasburgo, di Konigsfelden o di Klosterneuburg, vale a dire dei centri d'oltralpe ove, in vetrate o in tavole, ebbero luogo le prime penetrazioni giottesche, che di Firenze, di Padova o di Assisi. Ma cosa significa un fatto come questo se non che la cultura pittorica del luogo era in quegli anni talmente dipendente da quella francese che le stesse novità toscane le giungevano prevalentemente per quella via? ».

---

(1) cfr. Jean Porcher, *La miniatura francese*, Milano, 1959.
(2) L. Motta Ciaccio, *op. cit.*
(3) A. M. Brizio, *op. cit.*
(4) E. Castelnuovo, *op. cit.*



## Tavola XIX

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*Adorazione dei Magi* e *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*

(due scene dell'affresco della 2ª campata del braccio nord del chiostro)

Nella seconda campata del portico settentrionale del chiostro è dipinto il più celebre affresco di Vezzolano, una delle più note pitture del Piemonte antico, benchè alterato dal tempo e dai restauri, e di qualità meno alta d'altri affreschi dell'abbazia, anche se la Motta Ciaccio mezzo secolo fa lo segnalava « senz'altro come il fiore dell'arte piemontese del secolo XIV » (1). In alto, nello specchio dell'arco, è rappresentato *S. Gregorio Magno* allo scrittoio, l'unico rimastoci dei quattro Dottori della Chiesa ch'eran dipinti negli spicchi della volta a crociera.

Sotto, nella lunetta, *Cristo benedicente fra i simboli degli Evangelisti.* Più in basso, in una zona rettangolare, la scena della *Adorazione dei Magi con un angelo che presenta un devoto;* che sovrasta il famoso *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti,* il quale si riannoda alla leggenda carolingia (vedi introduzione), ed è desunto dall'analogo soggetto raffigurato una cinquantina d'anni prima al fondo dello stesso portico (vedi Tavola XVII). Al fondo della parete un *Defunto in toga rossa sul sepolcro,* scarsamente ormai visibile, ch'è un personaggio della famiglia Rivalba, il cui sepolcreto era situato in quest'arcata, come quello dei Radicati nella quinta. Nei sottarchi che dividono la volta da quelle laterali corre una decorazione a fogliami stilizzati alternata con le immagini di *S. Caterina* (a destra) e di *S. Margherita* (a sinistra) e con busti di personaggi, forse ritratti dei Rivalba, chiusi in cornici ad otto lobi. Ricordiamo che di fronte a questa parete affrescata, sopra la bifora, è dipinto il molto deperito ma finissimo affresco con il *Crocifisso e l'Addolorata.*

Sui listelli che separano le tre figurazioni inferiori il Bosio (2) lesse a stento un secolo fa due iscrizioni oggi indecifrabili dalle quali, con alcuni nomi di signori di Castelnuovo ed altri luoghi, cioè i Rivalba, risultavano due date — 1351 e 1354 — riferibili ad anni di morte. Da esse, oltre che dai caratteri stilistici dell'affresco, si è desunta la probabile data di queste pitture: primissimi anni della seconda metà del Trecento. In proposito la Brizio (3) ha scritto: « Gli affreschi di questa campata sono i meglio conservati e i più interessanti fra quanti decorano l'ala settentrionale del chiostro. Non sono tutti della stessa mano, ma risalgono tutti a poco dopo la metà del secolo. I più fini, e i più italianizzanti, sono quelli del Crocifisso e dell'Addolorata; gli altri presentano quella commistione di elementi lombardi ed elementi oltramontani che è caratteristica della pittura in Piemonte ». Ad influenze giottesche su « un artista dell'Alta Italia e più specialmente del Piemonte, regione ugualmente esposta alle influenze italiane e francesi », già aveva accennato — datando gli affreschi intorno al 1354 — la Motta Ciaccio. Concorda ora il Castelnuovo (4), parlando di « cultura pittorica padana post-giottesca ».

Delle scene qui dipinte la più suggestiva è il *Contrasto,* per il quale si favoleggiò rappresentasse l'episodio macabro — con l'eremita S. Macario che ammonisce i tre cavalieri a caccia, addita i morti e la chiesa da far sorgere (le scritte nei cartigli dovevano ripetere quelle del precedente affresco in fondo al portico) — che avrebbe determinato Carlo Magno alla fondazione dell'abbazia nel secolo VIII. Come s'è detto nell'introduzione, la leggenda va invece interpretata a rovescio. Di quest'affresco trattarono tutti gli studiosi che particolarmente si occuparono dell'antica pittura piemontese, dal Van Marle al Toesca.

---

(1) L. Motta Ciaccio, *op. cit.*
(2) A. Bosio, *op. cit.*
(3) A. M. Brizio, *op. cit.*
(4) E. Castelnuovo, *op. cit.*

## Tavola XX

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*S. Gregorio allo scrittoio - Cristo fra i simboli degli Evangelisti*

(parte superiore dell'affresco della 2ª campata
del braccio nord del chiostro)

In una lunetta al di sopra delle due scene dipinte nella seconda campata (vedi Tavola precedente) — *Adorazione dei Magi* e *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* — è affrescato il *Cristo benedicente* nella mandorla dell'arcobaleno fra i simboli degli Evangelisti, l'aquila, il bue, il leone, l'angelo; e nella corrispondente vela della volta *S. Gregorio Magno* allo scrittoio. Questa figura è l'unica superstite dei quattro Dottori della Chiesa latina — S. Ambrogio, S. Girolamo, S. Agostino, S. Gregorio Magno — scelti di solito fra i Padri della Chiesa a soggetto di queste rappresentazioni; e come già s'è detto il Toesca vi scorge un richiamo alla scuola di Giovanni da Milano. Il personaggio è definito nella sua pensosa austerità con una nobiltà di forme che indicano la presenza a Vezzolano di un notevole rappresentante della « cultura pittorica padana post-giottesca ». È da notare come la struttura dello scrittoio, in perfetta prospettiva, sia assai più vicina a modelli coevi toscani, o portati in Val Padana da pittori toscani, che non a quelli in forme goticizzanti ornati di cuspidi e pinnacoli, che saranno tipici, nel secolo seguente, della corrente jaqueriana: come, per esempio, a S. Antonio di Ranverso, a Pianezza e altrove.

## Tavola XXI

## ABBAZIA DI VEZZOLANO

*Santa Margherita, Santa Caterina, Decorazioni a fogliami*

(affreschi dei sottarchi che limitano la 2ª campata
del braccio nord del chiostro)

Nei sottarchi che dividono la volta di questa campata da quelle laterali una elegante decorazione a fogliami si alterna con le immagini di *S. Margherita, S. Caterina,* e con busti di personaggi che forse appartennero alla famiglia dei Rivalba, racchiusi in cornici lobate. I volti delle due sante, dipinti con finezza, sono della stessa mano che dipinse quelli della Madonna e dell'angelo nella scena sottostante dell'*Adorazione dei Magi.* A titolo di curiosità si può notare che le cornici che racchiudono i busti delle sante e i ritratti sono identiche a quelle che compaiono nella cappella della Maddalena nella basilica di Assisi, secondo una sagoma infinite volte ripetuta.

Sc. Margarita

## Tavola XXII

# ABBAZIA DI VEZZOLANO

*La Madonna Addolorata ai piedi del Crocifisso*

(parte superstite dell'affresco sopra la bifora della 2ª campata del braccio nord del chiostro)

Nella lunetta che sta, sopra una bifora del portico nord del chiostro, di fronte alla parete dipinta della seconda campata (vedi le tre Tavole precedenti), era affrescato *Gesù crocifisso* con ai lati la *Madonna addolorata* e *S. Giovanni Evangelista,* figurazione che ripeteva quella precedente della parete di fondo del portico stesso (vedi Tavola XVII). Di questa, la cui pittura completava il sepolcreto dei Rivalba nella seconda arcata al modo stesso di quello dei Radicati nella quinta, non resta che una incerta traccia del Crocifisso ed una parte della figura della Vergine — che qui si riproduce a colori per la prima volta, e per la prima volta è chiaramente leggibile — essendo sparita quella del S. Giovanni; ma essa basta a testimoniare la bellezza d'una pittura tanto deperita, e l'altezza del maestro che la eseguì. Ricordando quanto avevano scritto la Motta Ciaccio e il Toesca sugli affreschi di Vezzolano, notò la Brizio: « Ma i due autori hanno trascurato di accennare alle figure del Crocifisso e dell'Addolorata dipinte sopra la bifora dell'arcata, che rimangono contro luce e sono perciò mal visibili. Esse sono di un'esecuzione molto fine; le gradazioni di chiaroscuro vi sono indicate con delicatezza di passaggi e la loro tipologia è nobile e par quasi conservare un po' della raffinatezza e dell'elezione bizantina. Esse sono indubbiamente dovute ad altra mano degli affreschi della parete di fronte » (1).

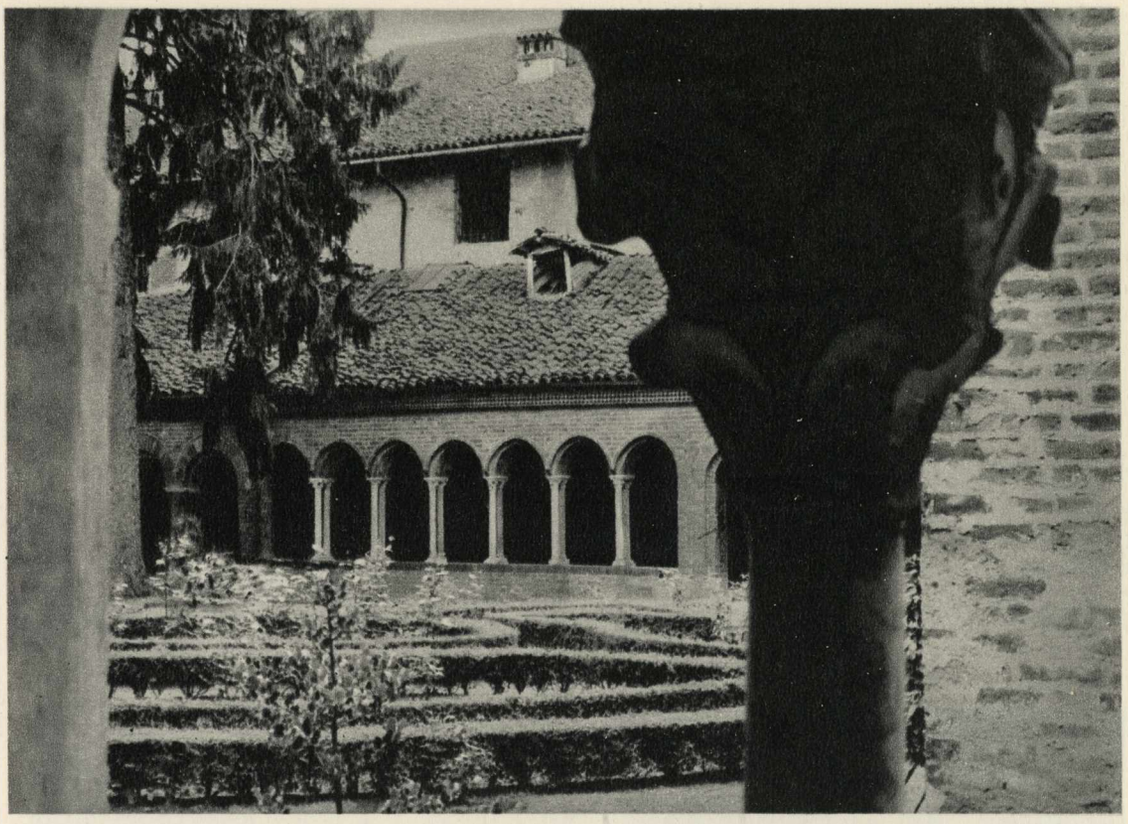
Non riusciamo a scorgere nulla di « bizantino » in questo elettissimo brano pittorico, che ci sembra ricco dei caratteri del pieno trecento post-giottesco con influssi dell'arte toscana. Ma quanto all'affermazione ch'esso sia dovuto a mano diversa da quella che eseguì gli altri affreschi del sepolcreto dei Rivalba, va considerato che la pittura della lunetta è l'unica che non abbia subìto, in questa arcata, manipolazioni ed infelici restauri, con pesanti ridipinture. È probabile che se questi interventi non fossero avvenuti, non si noterebbe differenza nell'insieme degli affreschi della seconda campata. I quali allora si presenterebbero in uno splendore unitario, a dirci di quali doti fosse fornito l'artista che li dipinse a metà del Trecento.

---

(1) A. M. Brizio, *op. cit.*

Liber generationis ihu xpi filij
dd · filij abraam abrā genuit

# L'ABBAZIA DI STAFFARDA

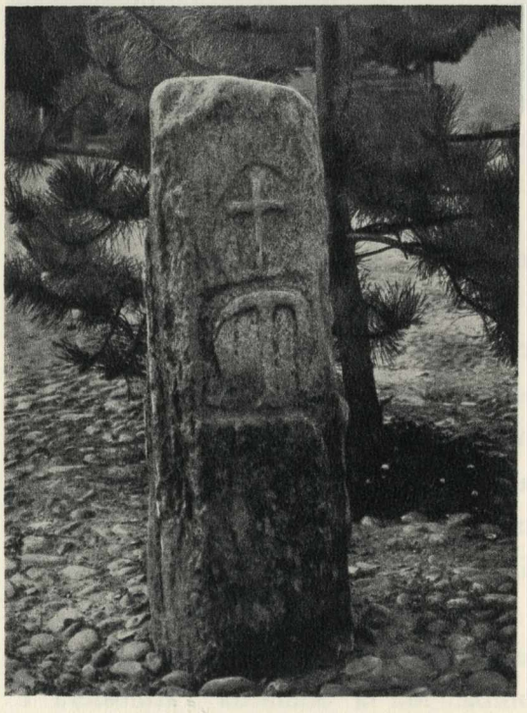


Un tratto del braccio di ponente del chiostro dell'abbazia di Staffarda, visto dall'angolo nord-est.

Qui, in questo stupendo lembo sud-occidentale dell'antica terra subalpina, solco racchiuso fra i primi bastioni delle Cozie e l'ondoso spalto collinare del Monferrato, ove confluirono le civiltà dei due marchesati aleramici a lungo rivali della contea dei Savoia, è la natura pingue, forse la più variamente fertile del Piemonte, a suggerire l'idea di ciò che fu nei secoli remoti la grande e ricca abbazia di Staffarda. Abbiamo visto, alla Sagra di San Michele, il carattere quasi strategico della « sacra fortezza » superbamente incuneata nel monte a dominio dei transiti di genti diverse; poi, nella valletta romita di Vezzolano, il quieto cenobio cui la leggenda stessa delle sue origini sembra conferire una più intensa suggestione religiosa, il fascino mistico che nasce dal contrasto delle vanità terrene con la vita d'oltretomba. Ma a Staffarda l'atmosfera è diversa; e sol che si guardino le vestigia imponenti del primitivo alacre centro di produzione agricola, il santo comando della Regola benedettina — *Ora et*

*labora* — pare ancora echeggiare nel luogo, facendo batter l'accento (salva sempre la basilare *pietas* monastica) sulla parola « lavoro ».

Dovette infatti esser qui, quello dei primi monaci venuti forse dall'abbazia ligure di Tiglieto, lavoro durissimo. Il Savio, nel suo libro fondamentale per la storia di Staffarda (1), ha tratto dai documenti l'immagine della regione il cui nome è probabilmente d'origine teutonica con una radice che significa « campagna ». Vaste foreste si stendevano nel secolo XI a nord di Saluzzo, e la topografia s'accorda con la tradizione per indicare un terreno paludoso nella località chiamata *Stafarta, Stapharda, Staffarda, Strafurda, Stafardus, S. Maria de Silva Stafarda, Extafrarda,* e in altri modi ancora. Intorno a Cardè invece, terra arida di sterpi e rovi, almeno fino a quando verso il 1325 intorno al castello duecentesco colà fatto edificare da Manfredi II, marchese di Saluzzo, sorse un borgo. Tuttavia sarebbe errato supporre un territorio unicamente di fitte boscaglie e di lande incolte e disabitate: « Le centinaia di carte, che ancor restano di quel periodo, ci mettono sotto occhio prati, campi, vigne e frutteti », sparsi anche di chiesuole campestri, una delle quali in onore della Vergine potè esistere nel bosco di Staffarda assai prima dell'abbazia. Perciò quei Cistercensi ebbero a lottare, sì, con una natura avara, ma non totalmente selvaggia.



La stele della piazza dell'abbazia. Il Savio (*op. cit.*) scrisse in proposito: « Voglio credere che di questo luogo i Cistercensi abbiano preso possesso, erigendo il cippo inaugurale, su cui è scolpita la croce e la M unciale ».

Sulle origini dell'abbazia si affaticarono gli studiosi con minutissime pazienti ricerche d'archivio. Tra il 1901 e il 1902 uscivano i due volumi di documenti, il *Cartario* di Staffarda, ad opera del Gabotto, del Roberti, del Chiattone (2), nella Biblioteca della Società

(1) Carlo Fedele Savio, *L'Abbazia di Staffarda,* Torino, 1932.

(2) F. Gabotto, G. Roberti, D. Chiattone, *Cartario della abazia di Staffarda,* Pinerolo, 1901-'02.

Particolare del fianco nord della chiesa di Staffarda visto dal chiostro, col campanile. Si nota la facciata del transetto ed uno dei poderosi archi rampanti aggiunti posteriormente alla costruzione della chiesa.

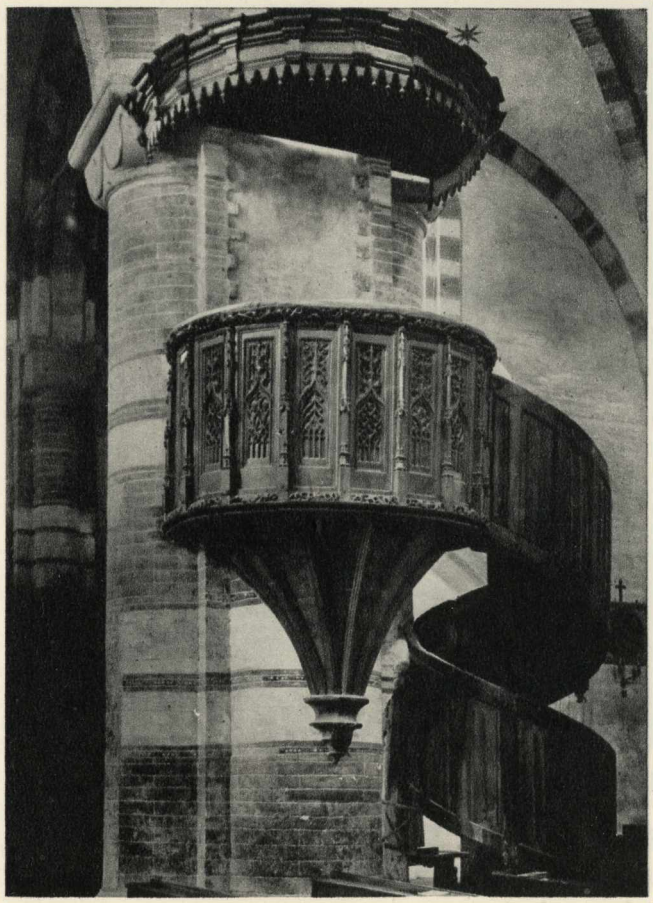
Interno della chiesa abbaziale. A sinistra il pulpito finemente intagliato, opera della seconda metà del Quattrocento; in fondo l'ancona di Oddone Pascale, con gli sportelli aperti. Qui si vede la parte absidale della chiesa, su pianta romanico-lombarda, che contrasta coi motivi stilistici tipicamente cistercensi delle altre parti, importati dalla Borgogna.

Storica Subalpina; e questa fu la base alle ulteriori indagini, vagliate e riassunte di recente dalla Fraccaro De Longhi nel suo preciso libro sulle *Chiese cistercensi* (3). Senza inoltrarci dunque in un particolareggiato esame bibliografico che esulerebbe dal carattere di queste pagine, ci riferiremo a tali testi per alcune notizie sulle vicende della illustre abbazia piemontese.

Sul cippo inaugurale che i monaci posero più di otto secoli fa sulla piazza del convento e che qui riproduciamo, è scolpita la croce e la « M » unciale, ma non vi si legge purtroppo alcuna data, che avrebbe evitato annose discussioni. Questa è, ad ogni modo, fissata dagli storici più attendibili (dopo quelli che vollero il monastero già fondato da Manfredo I, marchese di Saluzzo, nel

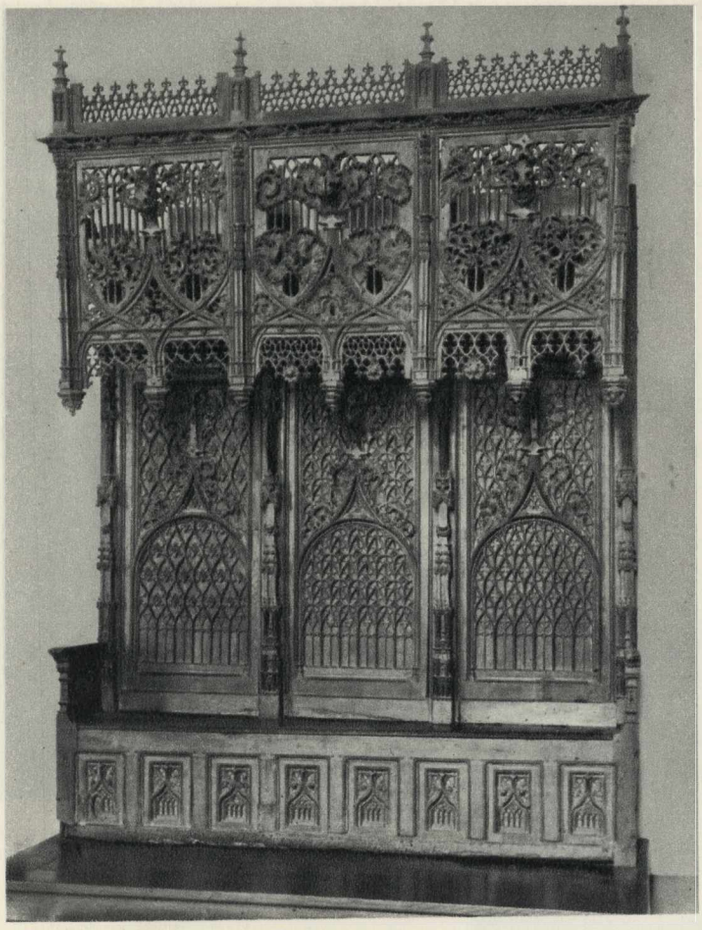
(3) Lelia Fraccaro De Longhi, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane,* Milano, 1958.

1122) fra il 1135 e il 1138. L'Olivero scrisse (4) ch'è « assai probabile la fondazione giuridica del monastero staffardese sia avvenuta nel 1138 o poco prima, cioè dal 1135, anno presunto della morte di Bonifacio del Vasto. La fondazione degli edifici può essere stata incominciata intorno o subito dopo quell'epoca; ma la costruzione dovette esigere molto tempo, sia per la sua grandiosità, quanto per la necessità di aspettare che i redditi sempre crescenti dell'abbazia, lo permettessero. Lo stesso avvenne per le altre grandi abbazie cistercensi, le cui costruzioni principali durarono quasi un secolo. Infatti la nostra chiesa presenta ancora forme prettamente romanico-lombarde nella compiutezza dello stile: ma il nartece è già gotico; come pure l'aula capitolare e il chiostro ». Il Savio rammenta il documento del 9 dicembre 1138 secondo il quale Enrico di Brondello e suoi congiunti donarono all'abbazia di Staffarda il luogo della Morra (« *terra que dicitur murra* »); e considerando che l'assetto



(4) Eugenio Olivero, *Restauri di monumenti piemontesi: L'Abbazia di Staffarda*, in: « Il Momento », Torino, 21 ottobre e 15 novembre 1927. Del medesimo autore cfr. anche: *L'Abbazia Cistercense di S. Maria di Casanova, op. cit.*

Questo pulpito fu esposto a Torino nel 1938-1939. Nel catalogo (Vittorio Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939) è descritto come lavoro del terzo quarto del XV secolo, eseguito dagli stessi intagliatori del coro dell'abbazia, che si conserva in parte al Museo civico di Torino e in parte nella chiesa di Pollenzo. È del medesimo complesso il magnifico seggio priorale conservato nello stesso Museo, a Palazzo Madama. Il Vacchetta (Giovanni Vacchetta, *La chiesa di S. Giovanni di Saluzzo*, Torino, 1931) sostenne che il raffinatissimo artista (secondo lui francese) il quale lavorò agli intagli in pietra della stupenda cappella marchionale del S. Giovanni di Saluzzo, è il medesimo che scolpì i legni più importanti di Staffarda; ma che l'impresa fu continuata fino al 1520. Il coro venne disfatto, purtroppo, nel 1846 dall'ebanista Gabriele Cappello per ordine di Carlo Alberto, il quale volle farlo adattare, con disgraziatissimi ripieghi, all'abside della chiesa di Pollenzo. Le parti inutilizzate furono abbandonate nelle cantine di Palazzo Reale, e di qui passarono, nel 1871, nel Museo civico di Torino.



Questo magnifico seggio priorale, della seconda metà del secolo XV, faceva parte del coro dell'abbazia (v. didascalia dell'illustrazione precedente), ed ora si conserva nel Museo Civico di Torino. Fu esposto alla Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, 1938-'39, Torino.

del convento dovette richiedere « due o tre anni », accoglie « fuori di ogni controversia » il 1135 quale data d'inizio della vita di Staffarda. Concorda anche la Fraccaro De Longhi, pur non escludendo « del tutto che il 1135 segni solo l'anno in cui presero possesso del monastero i cistercensi e che il monastero fosse già stato fondato anche un po' di anni prima, come ha scritto qualche storico... ».

Altra questione discussa è la « filiazione » dell'abbazia. Si sa che — creato da S. Roberto, abate di Molesme, a Cîteaux (*Cistercium*) in Borgogna, il 21 marzo 1098, l'Ordine monastico cistercense con l'intento di ristabilire il rigore antico della Regola benedettina, opponendo al fasto, alla magnificenza anche artistica di Cluny i precetti della povertà, della rigida rinunzia claustrale, del lavoro manuale obbligatorio — nel giro di due anni nacquero le prime quattro abbazie « figlie » di Cîteaux: quelle di La Ferté, di Pontigny, di Clairvaux (famosa per l'opera di S. Bernardo, detto appunto « di Chiaravalle » perchè suo primo intrepido, ardente abate), e di Morimond; e che da queste abbazie ebbero origine in seguito ben 742 monasteri in tutta Europa. La prima fondazione in Italia dei monaci cistercensi fu nel 1120 quella ligure di Tiglieto, sulla strada da Rossiglione a Sassello, donde vennero i primi monaci di Staf-

L'ancona, con gli sportelli aperti, dell'altar maggiore della chiesa abbaziale, opera in scultura lignea dorata con pannelli dipinti, di Oddone Pascale, firmata e datata 1531 (per maggiori particolari si vedano i commenti delle tavole a colori). La parte scolpita rappresenta con piccole statue lignee episodi della vita di Gesù e della Vergine Maria. Sugli sportelli sono dipinte la *Resurrezione* e l'*Ascensione di Cristo*, la *Discesa dello Spirito Santo* e l'*Incoronazione della Madonna*. Altre scene sono dipinte negli otto ovali che compongono la predella.

L'*Annunciazione* e la *Visitazione*, sculture lignee dorate, particolari della grande ancona di Oddone Pascale, collocata sull'altar maggiore della chiesa di Staffarda. È da notare il carattere « presepiale » di queste popolaresche statuette.

farda. L'abbazia di Tiglieto (più precisamente della medioevale Civitacola) fu considerata « figlia » di quella di La Ferté; ma le ricerche del Savio lo indussero alla persuasione che « Staffarda va collocata nella linea delle figliazioni di Morimond; i primi monaci vennero dal monastero di Bellavalle »; viceversa la Fraccaro De Longhi nota che « da alcuni statuti raccolti dal Canivez noi possiamo renderci conto con una certa sicurezza della figliazione da La Ferté. Il documento riportato dal Savio è molto recente; può darsi che in quell'epoca Staffarda fosse momentaneamente sotto la giurisdizione di Morimond ».

A parte la controversia derivata da fonti troppo discordi, è interessante sottolineare che Staffarda nasce a soli 37 anni dopo Cîteaux, contemporaneamente alla celebre abbazia di Chiaravalle milanese, ed in Piemonte prima di quella di S. Maria di Casanova (5); e che non è escluso che alla sua fondazione si

(5) v. Nota 4.

Quattro degli otto ovali che compongono la predella della pala di Oddone Pascale collocata sull'altar maggiore della chiesa di Staffarda. (Per gli altri quattro, v. tavola a colori.) Rappresentano fatti della *Vita di Gesù*.

sia interessato lo stesso S. Bernardo. In proposito il Savio ha raffrontato gli edifici di Clairvaux con quelli di Staffarda: « Anche qui il chiostro e il refettorio al lato meridionale; la sala del capitolo nel corpo orientale dell'edifizio, ossia principale del monastero, e un salone, messo a colonne, che forse doveva servire al noviziato; mentre al di sopra, dove poi furono costrutte le celle dei monaci, doveva esserci il dormitorio comune. Anche a Staffarda gli edifici più antichi sono voltati a crociera sorretti da colonne, non altrimenti che a Clairvaux: ciò prova che qui furono introdotti i tipi di costruzione, e dovettero forse venire d'oltrealpi i monaci architetti; e di più che gli edifici risalgono ai primi tempi dell'Ordine, e cioè al secolo XII ». (La possibilità di un intervento di costruttori francesi è ammessa anche dalla Fraccaro De Longhi; e nella prefazione del libro di questa, Edoardo Arslan ha precisato: « Quando il gusto 'romanico' andò lentamente esaurendo in Italia il proprio impulso creativo, il più compiuto stile architettonico che si affermasse alla fine del XII e agli inizi del XIII secolo fu, senza alcun dubbio, quello portato nella Penisola dai Cistercensi... Il fatto, quale trapianto integrale di forme straniere, è forse unico in tutta la storia dell'arte italiana ». Ma nella regione lombarda, « la collusione con la vecchia tradizione romanica locale, fissatasi,

Il lato nord, e parte di quello occidentale, del chiostro di Staffarda. Costruzione di forme semplici, ma elegantissime (per maggiori particolari vedi commenti delle tavole a colori). Si notano gli archi rampanti, successivamente costruiti a guisa di contrafforti, per sostenere i fianchi della chiesa.

dopo la metà del XII secolo, in un formulario meno elastico, porta a scambi e compromessi; le chiese cistercensi non possono ignorare l'architettura locale, vecchia di due e più secoli e, per contro, il contatto con l'arte cistercense snellisce e semplifica, nel Duecento, portandolo verso il gotico, questo linguaggio lombardo »; e ciò vale anche per le forme di Staffarda). Continua il Savio: « Un esame di queste costruzioni ci persuade che esse sono in se stesse compiute, finite, destinate alla vita claustrale, e sufficienti a darci un'idea della primitiva forma del monastero di Staffarda e dei più antichi edifici, in cui si esplicava la vita cistercense nei secoli migliori della sua storia ».

Se misuriamo la distanza che corre fra l'ingresso (rivolto a settentrione) del comprensorio dell'abbazia — da non confondersi con la porta del monastero presso il chiostro — e il chiostro stesso, la chiesa, gli edifici conventuali, la grandiosa foresteria, possiamo renderci conto della vastità dell'organismo ceno-

Un particolare del chiostro dell'abbazia visto da un'arcatella in doppia ghiera sorretta da colonnine abbinate.

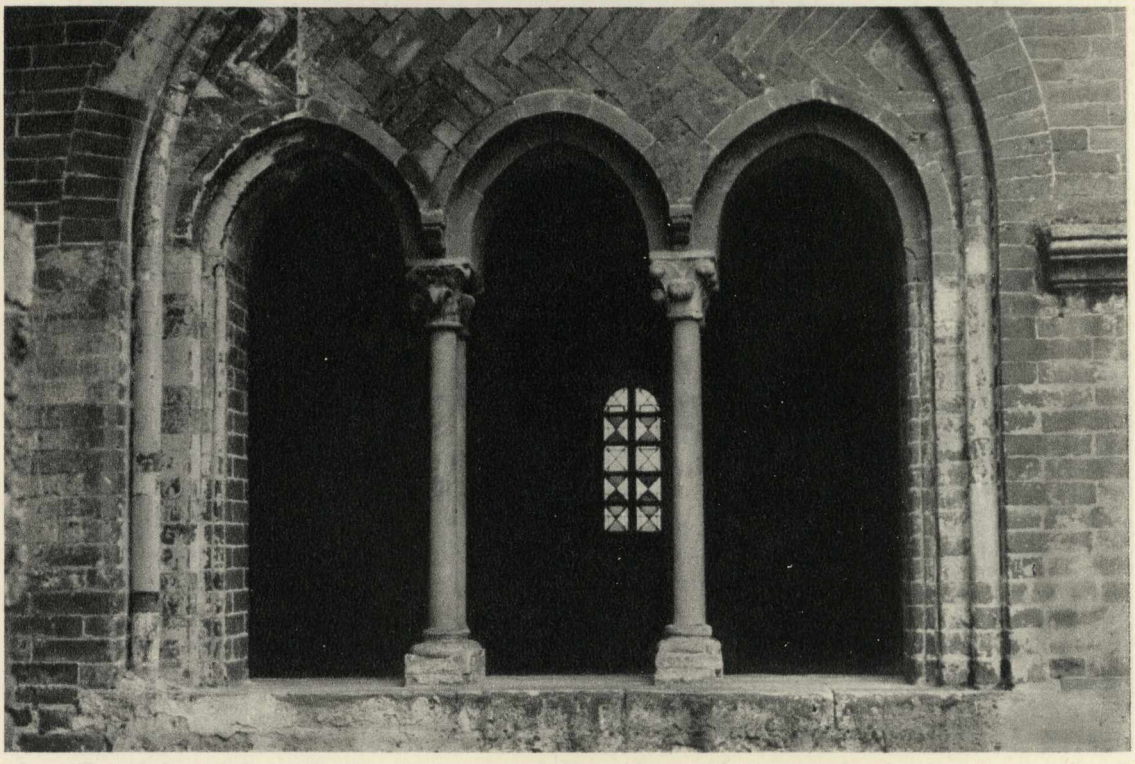
bitico di Staffarda, della complessità della sua opera bonificatrice, della sua varia attività di grande centro agricolo. S'intende che una simile « azienda » (che tale è il nome appropriato a Staffarda) sorse e si ampliò gradualmente, col favore di una collaborazione, tipica degli usi cistercensi, fra i monaci e quanti lavoravano con loro sulle loro terre, non vincolati dalla « servitù della gleba ». Infatti, ricorda il Savio, « ai Cistercensi, per legge del proprio istituto, erano interdette le funzioni giurisdizionali, sia spirituali, sia temporali, sui lavoratori delle proprie terre ». I primi documenti del *Cartario* non parlano ancora di organizzazione, ma di monaci stabiliti « nella selva di Staffarda », di un monastero « sito nel bosco di Staffarda ». Ma dopo il 1154 ricorrono parole come « *constructum* » oppure « *hedificatum* » in un luogo « *qui dicitur Stafarda* »: vale a dire, non si accenna più a « foresta » bensì a località fornita di edifici, che nel secolo seguente certo erano tutti ben qualificati. Fra questi — oltre la chiesa, che potè esser cominciata nel 1130-40 e terminata nel pieno Duecento — i fabbricati che contenevano i locali del noviziato e del parlatorio, forniti di portico, dell'auditorio per i conversi, dell'infermeria, dell'ospizio per i poveri, della foresteria aperta a quanti sostavano a Staffarda (e vi avevano particolari stanze i marchesi di Saluzzo e di Busca), della sartoria quanto mai indispensabile per rinnovare gli abiti presto logorati dai monaci al lavoro, del *cellarium* col suo portico, cioè la dispensa per tutta la comunità e il

Veduta parziale del chiostro di Staffarda, dal portico del braccio settentrionale. Notevoli le svelte colonnine binate ed i bellissimi capitelli lobati.

magazzino dei prodotti agricoli (ed in proposito va rammentata la raccomandazione di S. Benedetto, che il *cellararius* o economo del convento fosse « saggio, di matura condotta, sobrio, di appetito non eccessivo, *non multum edax* » (6).

Non si stenta a immaginare una straordinaria alacrità per tutta la giornata nell'ampio comprensorio. I monaci lasciavano il dormitorio comune all'una dopo mezzanotte per il Divino Uffizio in chiesa, e dopo il *Capitulum* cominciava il lavoro manuale nel monastero o in aperta campagna, secondo le stagioni, per sette ore consecutive. Allo studio, tolte le obbligatorie letture edificanti, tolta la trascrizione dei libri liturgici, il cistercense, a differenza di altri benedettini, dedicava poco tempo. Estremamente rude la sua vita. Dormiva vestito, si lavava la faccia, le mani, i piedi, ma non prendeva mai bagno, ed

(6) Luigi Salvatorelli, *San Benedetto e l'Italia del suo tempo*, Bari, 1929.



Una elegante trifora gotica della sala capitolare dell'abbazia di Staffarda.

anche l'uso del pettine gli era proibito; non mangiava carne salvo il caso di grave infermità, si cibava di solito di legumi conditi con olio e sale escludendo per lo più latte, uova, formaggi, pesce, e dal 15 settembre alla Pasqua, osservava la regola di un pasto solo. Se l'urgenza del lavoro agricolo lo imponeva, poteva rinunziare persino alla Messa. Quanto poi allo sfarzo liturgico, è nota la severità di S. Bernardo, la sua polemica col Suger, il grande abate di Saint-Denis, il suo sdegno per gli eccessivi ornamenti delle chiese (7).

Con questa ferrea disciplina le opere progredivano rapidamente. Si aprivano soleggiate radure nelle cupe selve improduttive, si prosciugavano paludi e laghi (ad esempio quello che si stendeva a mezzogiorno del convento verso Revello), si incanalavano le acque stagnanti rendendole irrigue, si seminava, si raccoglieva accumulando i prodotti in vasti granai, nella latteria si prepa-

(7) Jean Gimpel, *I costruttori di cattedrali*, trad. italiana, Milano, 1961.

ravano i formaggi, ceduti in parte a compenso delle concessioni di fertili terreni. « L'abbazia di Staffarda — ha scritto il Savio — doveva contare molte industrie a servizio dei monaci e dei coloni: la concieria, la calzoleria, il mulino, il forno, il follone, i telai per la lavorazione del lino e della canapa, la tessitura del panno, la tintoria, la sartoria, le arti murarie, fabbrili e simili per la fabbricazione di carri e attrezzi rurali; insomma tutte le industrie aventi più o meno una immediata relazione con l'azienda agricola e la vita del monastero. Per questo il chiuso dell'abbazia dava l'aspetto di un borgo industre, però senza alcuna mostra di commercio... un aspetto attraente nella moltitudine dei portici, nella varietà degli edifici, ognuno nell'architettura più acconcia all'uso cui erano destinati: sebbene improntati a severità monastica, presentavano nella sagoma delle finestre, negli archi dei porticati, nella muratura stessa, di un rosso cupo, interamente in cotto, una piacevole eleganza ». Era un microcosmo ordinato e civile, dall'alba al tramonto in piena attività.

Non abbiamo però documenti, per Staffarda, riferibili a una biblioteca di particolare ricchezza ed alla miniatura di codici: il lavoro agricolo assorbiva qui quasi tutto il tempo lasciato libero ai monaci dal servizio divino, e l'arte, la cultura restava alquanto in ombra, del resto secondo lo spirito della Regola cistercense.

L'età aurea di Staffarda s'inizia nella seconda metà del secolo XII, s'afferma e risplende per tutto il Duecento, comincia la sua parabola discendente nei primi decenni del Trecento; ed è significativo che corrisponda all'epoca comunale, prima del rafforzarsi delle predominanti signorie locali. Il *Cartario* ce ne dà il riflesso. Dallo spoglio dei documenti s'apprende non soltanto la serie di privilegi e di vistose donazioni che accrescono la forza e la ricchezza del monastero: dei suoi fondatori, i marchesi di Saluzzo, soprattutto, dei marchesi del Monferrato, dei conti di Savoia. Si impara altresì che — come ha osservato il Savio — « la *tesoreria* di Staffarda era anche una cassa di depositi ». Nel 1257 il comune di Torino chiede ad essa ed ottiene un prestito notevole. Nel 1263 il marchese Tommaso di Ponzone ne ritira 48 lire genovesi. Nel 1274 Sinibaldo signore di Bagnaria riscuote dalla tesoreria 300 denari astesi. Frattanto i possedimenti si estendono, benchè il numero dei monaci (che pur doveva essere cospicuo a giudicare dall'ampiezza del chiostro) non s'accresca di molto. Sono stazioni coloniche — le *grange* — dove la direzione dei lavori

Un particolare della sala capitolare che s'apre nel fianco orientale del chiostro. Ebbe gravi danni dalla battaglia del 1690. Restaurata (ed un più recente restauro è tuttora in corso), rispecchia la sua struttura primitiva. Le volte ogivali a crociera sono sostenute da quattro colonne centrali in pietra. A fianco dell'ingresso due eleganti trifore con colonnine binate simili a quelle del portico. È costruzione del secolo XIII.

La vasta ed imponente sala a pianterreno della foresteria dell'abbazia. È una perfetta costruzione, fortunatamente pervenutaci integra nelle linee essenziali, caso raro anche nelle foresterie di abbazie cistercensi francesi. Le quattro colonne in conci di pietra, che reggono le ampie volte a crociera, la spartiscono in due navate e dieci campate. Splendido esempio di bravura tecnica trasformatasi in creazione artistica.

è affidata a « conversi »: grange della Morra, di Lagnasco, di Pomarolo, di Fornaca, di Torriana, di Carpenetta, di Drosio. Inoltre l'abbazia disponeva di pascoli alpini, di case per il deposito di derrate e i temporanei soggiorni dei monaci in vari luoghi del Piemonte, fra le quali dovette essere importante quella di Saluzzo. Questo complesso di beni, inserito in un organismo esemplare oltre che dal punto di vista religioso da quello di una civilissima azione rivolta a fini sociali, subì indubbiamente gravi colpi dalle generali condizioni economiche del Piemonte dipendenti da guerre e scorrerie d'armati. Si sa che l'assedio di Verzuolo, del 1344, si ripercosse sul monastero; che nel 1362 Amedeo VI di Savoia, per snidare compagnie di ventura, distrusse una grangia presso Staffarda, forse la Fornaca.

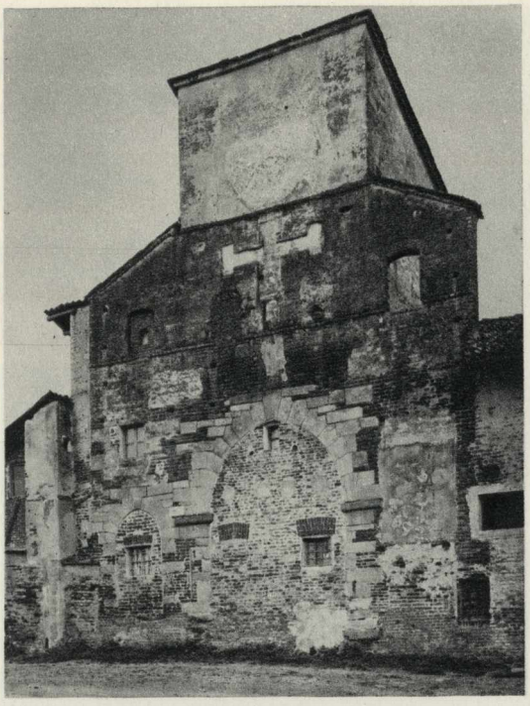
Mai si giunse però alle devastazioni compiute nella tragica giornata del 18 agosto 1690 durante la famosa « battaglia di Staffarda » che si svolse nei pressi dell'abbazia fra il Po e il torrente Ghiandone, vinta dall'esercito francese del Catinat contro le truppe comandate da Vittorio Amedeo II e dal principe Eugenio. « Terribile battaglia: 4000 morti, 1500 feriti, 1200 prigionieri. Quella sera a Torino tutte le famiglie contarono i mancanti » (8). Il convento fu saccheggiato mentre i monaci recitavano le litanie della Vergine davanti al SS. Sacramento, la soldatesca straniera rubò i sacri arredi ed appiccò il fuoco agli edifici. In una lettera scritta il 4 ottobre dal priore, che s'era rifugiato alla Consolata di Torino, all'abate commendatario cardinale d'Estrées (la serie degli abati regolari era finita con Giovanni, figlio di Valerano della Manta, committente dei celebri affreschi jaqueriani di questo castello, ed era cominciata nel 1462 quella degli abati « commendatari », ecclesiastici secolari, talvolta privi di Ordini sacri, col vescovo Federico, figlio di Ludovico I di Saluzzo) si legge che soltanto un calice ed una pianeta s'erano salvati di tutte le suppellettili sacre: « Lascio alla somma bontà di V. Em.za il considerare come sieno stati trattati e quali ora si trovano li poveri Monaci, essendo stati costretti a rifugiarsi negl'altri Monasteri. Stimo superfluo ogni maggior espressione per impetrare dalla pietà dell'Em. V. gli ajuti necessarj per riddurre quel luogo in stato d'esser nuovamente abitato per servigio di Dio, e per la cura di quelle povere anime... ». Il cardinale Cesare d'Estrées, ultimo degli abati commen-

(8) Francesco Cognasso, *Storia di Torino*, 2ª edizione, Milano, 1959.

L'edificio medioevale a portici, detto « mercato » dell'abbazia. Dalla sua imponenza si misura qual fosse l'attività produttiva del monastero.

datari di Staffarda, prima di morire nel 1714 contribuì ai lavori di restauro, e Vittorio Amedeo II fu generoso d'aiuti nel riparare danni dei quali, per la battaglia da lui perduta, forse si sentiva in parte responsabile; e donò anche 1500 lire per la ricostituzione della biblioteca che, per la verità, non doveva esser stata mai molto importante, benchè il Savio abbia parlato di « preziosissimi codici » bruciati dai francesi. Si prosciugarono in quegli anni anche i terreni paludosi che favorivano il diffondersi della malaria, tanto che in Piemonte quando si voleva allora augurare un accidente a qualcuno si diceva: « *Va a Staffarda!* ».

È naturale dunque che la costruzione dei più importanti edifici dell'abbazia coincida col periodo del suo maggior splendore, dalla metà del secolo XII al principio del Trecento: cioè il periodo del trapasso, nell'Italia nord-occidentale, dalle forme architettoniche romaniche a quelle gotiche e della conseguente affermazione di quest'ultime. Anzitutto la chiesa: di tipo basilicale,



Ciò che resta dell'antico ingresso al comprensorio dell'abbazia (da non confondersi con l'ingresso del convento). Situato a nord perchè — come scrisse il Savio (*op. cit.*) — chi, obbedendo al concetto mistico della vocazione religiosa, « muove al chiostro i suoi primi passi, parte dalla regione delle tenebre e della morte per entrare in quella della luce e del gaudio », aveva un portale ad arco acuto di cui si vede la traccia, dominato da una torre donde il « torriere » alzava ed abbassava una saracinesca. Il muro presenta una grande croce bianca incavata.

a tre navate e tre absidi di pianta lombarda, costruita in mattoni a vista, a transetto non sporgente sulle ali e perciò fuori dallo schema tradizionale cistercense; ma bisogna tener conto dei suoi molti rifacimenti nel corso dei secoli, che pongono problemi di difficile soluzione. Il Toesca (9) notò nella chiesa di Staffarda, come in altre cistercensi dell'Italia superiore, « più intrinseco il compromesso tra le forme lombarde e le gotiche. Quelle persistono nell'alterno tracciato dei pilastri, nella pianta quadrata delle volte, negli ornati; le forme gotiche si affermano nel profilo dei costoloni, nel risalto dei contrafforti, infine nell'uso sempre più largo di archi acuti... A Staffarda le grosse nervature, le volte di pianta quadrata, e perfino la loggetta pensile dell'abside maggiore ripetevano assai pure le forme lombarde »: elementi che fecero troppo sommariamente dichiarare dall'Olivero (10) « ancora romanica » la chiesa; ed il Savio espresse un parere simile. Il Porter (11) vide in essa, come in quella di Rivalta Scrivia, il punto intermedio fra le prime chiese cistercensi di tipo lombardo, e quella, di stile più avanzato, di Morimondo. Della Fraccaro De Longhi ci pare interessante riferire alcune conclusioni. Prima: che sebbene la chiesa non presenti la pianta normale cistercense essendo dotata di tre absidi semicircolari e non avendo il transetto aggettante affiancato da cappelle non si può escludere che sia stata costruita dai cistercensi, esistendo

(9) P. Toesca, *op. cit.*

(10) v. Nota. 4.

(11) A. Kingsley Porter, *op. cit.*

esempi di chiese di quest'Ordine edificate secondo lo schema staffardiano. Seconda: che tuttavia il piano di Staffarda costituisce un caso molto particolare in Italia, dove le chiese cistercensi, tranne poche eccezioni, furono progettate con la pianta a coro piatto e transetto sporgente fornito di cappelle. Terza: che la chiesa di Staffarda offre « nella parte absidale una pianta tipicamente romanico-lombarda largamente usata in costruzioni anche della prima metà del XII secolo... L'impianto di questa parte della chiesa, così primitivo e di carattere esclusivamente lombardo, contrasta con il resto della chiesa che invece presenta moduli che abbiamo trovato in altre chiese cistercensi e sicuramente più tarde, cioè motivi importati dalla Borgogna e usati per tradizione dai cistercensi inframmezzati ad altri che continuano una cifra locale ». Da ciò la delimitazione di un periodo costruttivo che può essersi iniziato intorno al 1130-40 e può esser durato fino al pieno XIII secolo.

Non è tuttavia tanto all'architettura della chiesa — non particolarmente ricca, ormai, di opere d'arte — quanto alla complessità degli edifici conventuali sopravvissuti alle distruzioni, ed in special modo alla grandiosa armonia del chiostro, che si affida la suggestione esercitata sui visitatori da Staffarda e la sua giusta celebrità. Il chiostro subì gravi danni nella battaglia del 1690, e tutto il portico del braccio meridionale, con parte di quello orientale, scomparve. Ma gli altri lati, quantunque replicatamente restaurati, conservano l'elegante ed insieme maestoso aspetto primitivo, che ci dà la misura dell'imponenza dell'antica abbazia; nè lo guastano, a parer nostro, i possenti archi rampanti che più tardi furono costruiti per rinforzare il fianco della chiesa. Nel suo insieme rammenta il chiostro dell'abbazia di Chiaravalle milanese, tolti i contrafforti che interrompono la serie delle arcatelle, dalla Fraccaro De Longhi assegnato alla prima metà del Duecento, forse di qualche tempo più tardo di quello di Staffarda.

Bellissima, di mirabili proporzioni, la sala capitolare divisa in nove campate da quattro colonne centrali che sostengono le volte a crociera, dotata di due leggiadre trifore ogivali che s'aprono ai lati dell'ingresso; e magnifico il vastissimo ambiente a pianterreno della foresteria, nell'apposita costruzione a sud del convento, pervenutoci integro nelle sue due navate, nelle quattro possenti colonne a conci di pietra. Quasi di fronte è l'edificio medioevale, a portici, del « mercato », la cui mole ancor oggi ci conferma quale fosse l'importanza pro-

duttiva di Staffarda, al tempo della sua vita più fiorente, quando in essa — come scrisse il Savio — il lavoro dei monaci s'alternava alla lode di Dio e « i naufraghi della vita, i perseguitati, i derelitti, i randagi, gli infermi, non altrimenti che i *domini* delle terre e i *milites*, trovavano rifugio, ristoro, cure pietose ». Ancor nel 1678 l'abbazia possedeva trentaquattro cascine; nel 1750, con bolla di Benedetto XIV, venne eretta in commenda perpetua dell'Ordine Militare dei Santi Maurizio e Lazzaro, di cui Carlo Emanuele III, re di Sardegna, era Gran Maestro. Soppresso l'Ordine dalla Rivoluzione francese, la commenda fu ripristinata con la Restaurazione; ma soltanto nel 1923 l'Ordine Mauriziano, cui è rimasta la proprietà del luogo, edifici e terre, iniziava i grandi restauri che dovevano restituire a Staffarda, almeno nelle sue parti superstiti, la possibilità di far rivivere, in chi sa intendere il senso della storia e i valori morali dell'arte, uno dei più affascinanti aspetti dell'antica civiltà del Piemonte.

# TAVOLE

## Tavola XXIII

# ABBAZIA DI STAFFARDA

*La facciata della chiesa ed il portico*

Nell'esaminare la facciata della chiesa di Staffarda ed il portico a cinque campate che lo precede, conviene tener presente che quest'ultimo subì una quarantina d'anni fa un radicale restauro che rende incerto un giudizio circa la costruzione originale, da ascrivere forse alla prima metà del Trecento. Nemmeno la facciata della chiesa è probabilmente quella primitiva. La Fraccaro De Longhi (1) ha osservato che « pur ammettendo che il taglio a frontone spezzato rispecchi il partito originale, essa doveva essere più bassa; infatti è visibile, nelle due parti meno elevate corrispondenti alle navate laterali, nel retro, il rialzamento avvenuto » forse quando si sopraelevò la nave centrale; e la parte aggiunta è segnata — sempre nel retro della fronte che si scorge benissimo dal chiostro — dal fregio a beccatelli, all'altezza del margine primitivo degli spioventi laterali. L'insieme doveva dunque essere assai più basso; e la Fraccaro De Longhi non ritiene « medioevale » questa organatura. Il Savio nel suo libro (2) ha rammentato un'antica epigrafe, oggi scomparsa, dalla quale risultava una consacrazione del tempio avvenuta il 6 gennaio 1507. È presumibile che questa riconsacrazione sia stata fatta, come prescritto, dopo modificazioni eseguite alla fine del secolo XV o nei primissimi anni del secolo XVI, fra le quali son da ricordare anche l'erezione d'un nuovo altare (si ritrovarono nel 1826 le fondamenta di quello primitivo, prossime alla parete dell'abside), le ridipinture del catino absidale, le affrescature, adesso molto sbiadite, della facciata. In quegli anni può essere avvenuto il rialzamento ed il rifacimento della fronte. Ma — nota la Fraccaro De Longhi — l'architetto può essersi ispirato, per la costruzione delle arcate, alla testata meridionale del transetto che si prospetta sul chiostro, che sembra di fattura più antica. Questo modulo è riscontrabile in costruzioni cistercensi, in Francia, nel Belgio, in Spagna. Non sarebbe quindi da escludere del tutto che anche le arcature della facciata siano originali. I fregi degli spioventi paiono invece una imitazione di fregi medioevali. Antiche le due colonnine laterali al portale centrale, rifatto.

---

(1) L. Fraccaro De Longhi, *op. cit.*

(2) C. F. Savio, *op. cit.*

## Tavola XXIV

# ABBAZIA DI STAFFARDA

*La chiesa abbaziale: facciata e fianco settentrionale*

« È gotico, e molto posteriore alla chiesa, il portico o nartece appoggiato alla facciata, gli affreschi della quale, a chiaroscuro, del principio del sec. XVI, assai deperiti », scrisse il Savio (1). Ma abbiamo visto nel commento della tavola precedente quali osservazioni si debban fare in proposito. Circa il periodo costruttivo del tempio, il Porter (2) lo disse iniziato verso il 1160 e terminato non prima della metà del secolo XIII. L'Olivero (3) lo restrinse fra il 1138 circa e press'a poco il 1160. La Fraccaro De Longhi (4) giustamente osserva che questo divario di giudizi è conseguenza dei complessi problemi che la costruzione presenta; ammette che la parte terminale della chiesa possa risalire ad anche prima del 1160, ma è del parere che il rimanente non preceda gli ultimi decenni del secolo, se pure non si abbia da pensare al principio del Duecento. La costruzione, comunque, procedette da oriente ad occidente, dall'abside alla facciata, da una fisionomia schiettamente « lombarda » a una fisionomia spiccatamente cistercense. Varie dunque le ipotesi cui questo fatto induce la Fraccaro De Longhi. La prima è che i Cistercensi siano giunti a Staffarda quando la chiesa era già stata iniziata (le absidi e le navate fino all'altezza del transetto) da maestranze lombarde che vi lasciarono impronte prettamente romaniche; e che soltanto in un secondo tempo, dal 1160 al pieno Duecento, i monaci francesi abbiano proseguito la costruzione. La seconda, che i Cistercensi trovassero al loro arrivo fabbricata una cappella costituita dall'attuale abside più piccola e dalle due campate che la precedono, « sulle cui forme uniformarono le parti costruite a lato ». La terza, che la chiesa sia stata tutta costruita dai Cistercensi, valendosi però in un primo tempo di maestranze locali che le diedero absidi semicircolari (non consuete alle chiese cistercensi, ma non proibite dalla Regola), ed in un secondo tempo affidando ad architetti francesi la direzione del proseguimento. In tal caso le maestranze locali avrebbero potuto impiegare moduli ritardatari, anche dopo la metà del secolo XII. Ad ogni modo l'edificio presenta tutti i caratteri della transizione dal romanico al gotico. Gli archi rampanti, a rinforzo delle navate laterali, furono applicati probabilmente fra il Tre e il Quattrocento.

---

(1), (2), (3), (4), *op. cit.*

## Tavola XXV

# ABBAZIA DI STAFFARDA

Oddone Pascale: *Risurrezione di Gesù*
(pannello inferiore dello sportello sinistro dell'ancona sull'altar maggiore)

Il dipinto è firmato e datato « Odonus Paschalis D. Trinitate Savilliani 1531 » nel tondo a capo del sarcofago. Dai documenti pubblicati dal Turletti (1), oltre che dalle scritte apposte ai suoi quadri, si sa che questo pittore, scultore, intagliatore, nacque in anno imprecisato a Trinità presso Fossano, che morì l'8 agosto 1546 a Savigliano, di cui fu cittadino d'elezione, e che lavorò soprattutto nel marchesato di Saluzzo fornendo opere per il S. Giovanni saluzzese, per le chiese di Staffarda e Revello, ed anche per il S. Biagio di Finalborgo (Finale Ligure). (2). Della sua attività di intagliatore in legno è prova, fra l'altro, il suo primo lavoro documentato, del 1523, cioè la scolpitura degli ornati di un'ancona eseguita da Gandolfino di Roreto per la compagnia del S. Sepolcro di Savigliano. A questo proposito il Vacchetta (3) sostenne la sua collaborazione — e come scultore della cornice e come pittore degli sportelli — al polittico di Defendente Ferrari per la chiesa di S. Antonio di Ranverso, opera del 1531. Appunto « certe analogie » fra questo polittico nel quale « dev'essere intervenuta la collaborazione di aiuti » e l'ancona di Staffarda, hanno fatto supporre alla Brizio (4) « contatti del Pascale con la bottega di Defendente Ferrari ». Sul pittore di Trinità la studiosa ha dato un giudizio piuttosto restrittivo: « Scialbe, a colori dilavati, egli ha dipinto grandi pale, entro grandi cornici da lui stesso scolpite, il cui valore non supera quello pratico d'arredamento chiesastico... la sua prima pala pervenutaci — quella dell'abbazia di Staffarda, del 1531 — richiama, in forme allargate e come diluite, la maniera di Defendente, quale ci appare nel polittico, anche cronologicamente prossimo, di S. Antonio di Ranverso ». Più recentemente la Gabrielli (5), assegnato a Oddone Pascale il polittico del Martirio di S. Caterina del S. Biagio di Finalborgo, datandolo fra il 1531 e il 1535, ha affermato che l'opera, « di buona fattura », chiarisce l'origine dell'arte di questo pittore piemontese « di talento non eccellente, ma abile nella tecnica », origine non defendentiana ma giovenonesca: « Pascale non segue Defendente, ma guarda a Giovenone... anche nel particolare manierismo di arrossare le pupille e di disporre in modo equilibrato i gruppi nella composizione ». Circa la posizione dell'artista nella pittura del Saluzzese, il Mallè (6) ha notato ch'egli riveste una certa importanza, « anche se artisticamente modesta », in quanto « avvia nella zona, su un piano di divulgazione, una interpretazione della corrente tra Vercelli e Casale ». Infatti in questa *Risurrezione,* abilmente composta sullo sfondo del Calvario e della città di Saluzzo, la figura del Redentore ripete (con assoluta identità nel gesto della mano destra) quella dipinta dal casalese Spanzotti nell'affresco del convento di S. Bernardino ad Ivrea, che certamente Gaudenzio Ferrari ebbe presente per la sua parete di S. Maria delle Grazie a Varallo.

(1) C. Turletti, *Storia di Savigliano,* Savigliano, 1879-83.
(2) Noemi Gabrielli, *Un nuovo Pascale Oddone,* in: « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1949.
(3) G. Vacchetta, *La chiesa di S. Giovanni di Saluzzo, op. cit.*
(4) A. M. Brizio, *op. cit.*
(5) N. Gabrielli, *op. cit.*
(6) L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*

## Tavola XXVI

## ABBAZIA DI STAFFARDA

Oddone Pascale: *Natività di S. Giovanni Battista, Sposalizio della Vergine, Fuga in Egitto, Nozze di Cana.*

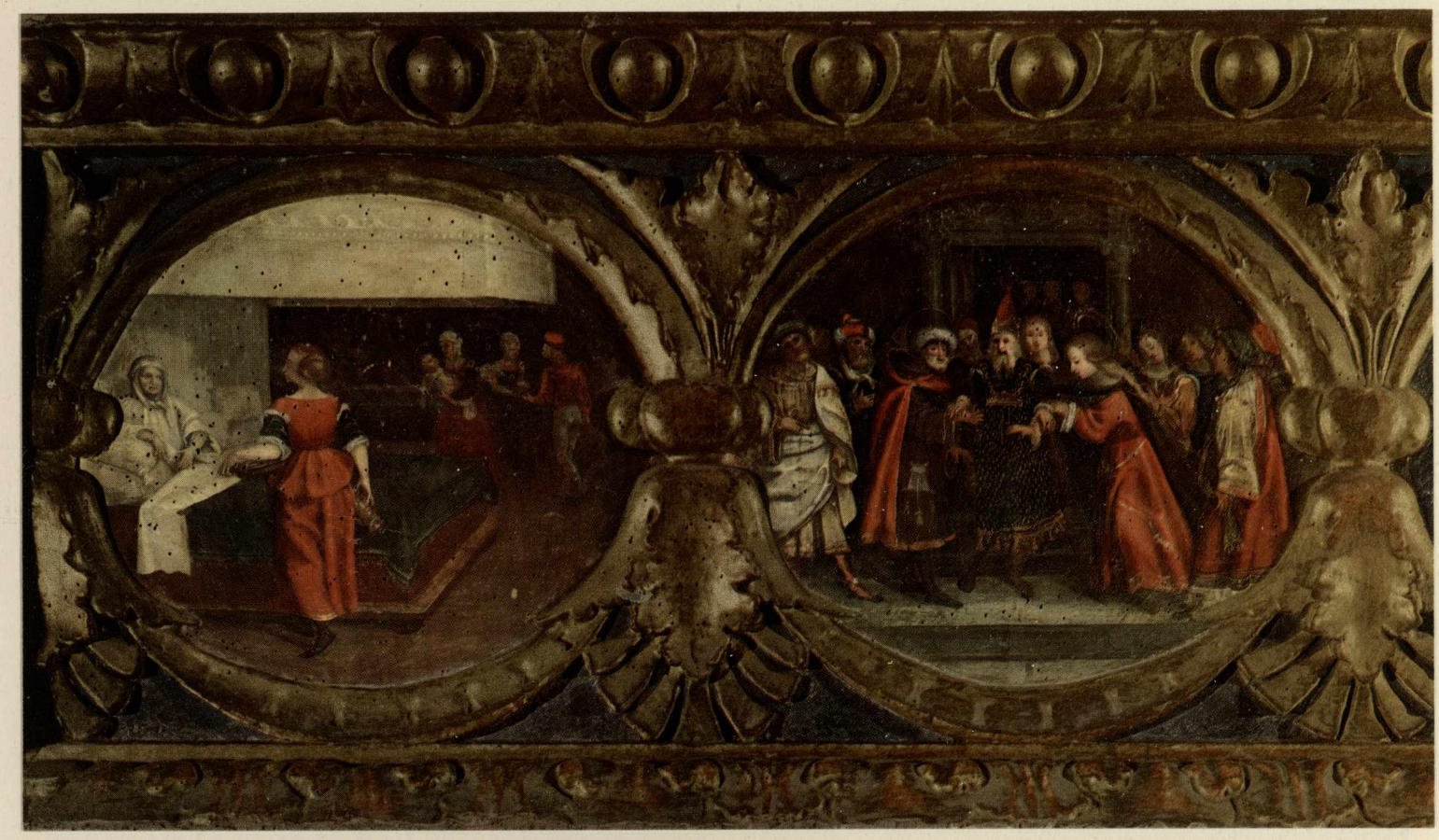
(quattro degli otto ovali componenti la predella dell'ancona dell'altar maggiore)

Come spesso si nota nei maestri minori, anche Oddone Pascale diede le migliori prove nelle figurazioni piccole piuttosto che nelle grandi composizioni. Così gli avvenne nella predella e nei medaglioni della grandiosa ancona, del 1535, della chiesa di S. Giovanni in Saluzzo, negli scomparti intorno alla *SS. Trinità* ed alla *Deposizione* nei due polittici della parrocchiale di Revello, rispettivamente del 1541 e del 1540 (1), e nell'ancona di Staffarda per queste minuscole scene, graziosamente dipinte con un vivo sapore defendentiano, tuttavia non privo di accenti giovenoneschi. La loro vena narrativa è semplice e facile, quasi popolare, con minuzie di carattere nordico, ma insieme con un senso dello spazio che dimostra una conoscenza delle conquiste prospettiche della pittura dell'Italia Centrale. Quella del Pascale è evidentemente una cultura mediata, provinciale, ma da alcuni accenni si direbbe che un'eco dell'arte di Gaudenzio Ferrari sia giunta, forse attraverso Gerolamo Giovenone, fino a lui. Il suo gusto è ad ogni modo meno gotico di quello di Defendente Ferrari. Riferendosi alla pala di Saluzzo (ma ugual discorso ci sembra si possa tenere anche per quella di Staffarda) la Gabrielli (2) ha scritto: « Egli è entrato nell'orbita del rinascimento nell'allargare le proporzioni delle figure, nello studio della prospettiva, nell'inquadratura della composizione; mentre Defendente, anche nell'ultima sua opera dello stesso 1535, il polittico dei Santi Crispino e Crispiniano di Avigliana, rimane sempre legato agli schemi quattrocenteschi »; ed ha aggiunto: « Nel polittico di Finalborgo infine si notano interessanti addentellati con Giuseppe Giovenone, il vecchio fratello di Gerolamo, e operante nel 1521 nella bottega di Gaudenzio, il cui polittico con il Battesimo di Gesù, del 1535, a Ciriè, presenta evidenti analogie con il nostro nel disegno delle figure e nell'inquadratura della predella ».

---

(1) Studiati entrambi da V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte, op. cit.*

(2) N. Gabrielli, *op. cit.*



## Tavola XXVII

## ABBAZIA DI STAFFARDA

*Il Crocifisso, la Madonna, S. Giovanni Evangelista*
(gruppo in legno scolpito e dipinto, nella navata destra della chiesa)

Questo interessante, bellissimo complesso di sculture lignee dipinte, uno dei più notevoli del Piemonte, situato nella quarta campata della nave destra della chiesa abbaziale, fu esposto nella mostra torinese del Gotico e Rinascimento in Piemonte del 1938-39. Il Viale (1) così lo schedò nel catalogo: « Nel mezzo è Gesù Crocefisso, ai lati l'Addolorata e S. Giovanni. È un'opera di artista locale della seconda metà del XV secolo, scolpito probabilmente per ornare l'arco della chiesa dell'abbazia di Staffarda, o per sormontare la chiusura del coro. Si conserva ora alla stessa abbazia su un altare della navata destra ». Dopo questo breve commento non ci consta che sia stato ulteriormente esaminato se non dal Mallè (2) in questi termini: « All'abbazia di Staffarda una grande Crocifissione (statue lignee del Cristo, Maria e Giovanni) già disposta sull'iconostasi d'un presbiterio o d'un coro, combina elementi di colta descrizione a tratti artigiani e popolareschi, tratti gotici ad altri rinascimentali (chiarezza e calma del Cristo); le figure si chiudono in clausole grandiose ma all'interno s'animano accidentandosi con contrasti di urti, riassunti da ritmi ondosi; l'intonazione patetica è forte, ma sincera, trattenuta. Forse l'autore, locale, interpreta modelli tedesco-meridionali, non prima del 1520-25 ». Le guide più recenti (3), ascrivendo le statue ai secoli XV-XVI, parlano senz'altro di « scuola tedesca ».

Ci sembra lecito un dubbio sull'artista « locale » e la datazione. Di scultori locali, cioè della cerchia saluzzese, non abbiamo esempi che possano rivaleggiare, in potenza emotiva, in sicurezza e coerenza stilistica, con l'autore di questo gruppo d'altissimo livello plastico. I monaci di Staffarda ne avevano sotto mano uno, certamente esperto e probabilmente il migliore: Oddone Pascale, che a Staffarda era stato nel 1525 « a levare il disegno di due *suffrerios* o grandi candelieri », mandatovi dalla confraternita dell'Assunta di Savigliano (4); ma si esita a porre sullo stesso piano queste grandi statue ispirate e l'artigianale racconto intagliato nel legno, dell'ancona dell'altar maggiore. Si parla di modelli tedesco-meridionali, ed infatti, per tali suggestioni, ci si può riferire alle sculture di Simone Leinberger a Nördlingen, alla *Crocifissione* anonima del S. Giacomo a Rothenburg, opere dell'ultimo quarto del Quattrocento; o al *Crocifisso* di Giovanni Backoffen nel duomo di Magonza, a quello di Vito Stoss e alla *Madonna* di Paolo Vischer a Norimberga, sculture del primo quarto del Cinquecento (5). Tuttavia la fluenza lineare morbida, carezzevole e l'estrema stilizzazione manieristica delle statue di Staffarda contrastano coi panneggi spezzati, tormentati, angolosi (tolta la *Madonna* del Vischer), e con il dinamico impianto di quei modelli. Senza escludere le influenze tedesche ci pare di cogliere in questo gruppo un'eco, sia pur lontanissima, di elegante gentilezza francese: quasi il remoto suono originario ne venisse dalle statue delle cattedrali di Reims e di Strasburgo. Ci domandiamo perciò se la paternità di quelle di Staffarda non possa esser data a un maestro francese esperto delle correnti dell'arte tedesca, operoso nei primi decenni del Cinquecento.

---

(1) V. Viale, *op. cit.*

(2) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte,* op. cit.

(3) *Piemonte,* Touring Club Italiano, Milano, 1961.

(4) C. F. Savio, *op. cit.*

(5) Wilhelm Pinder, *La scultura tedesca nel secolo XV;* Adolf Feulner, *La scultura tedesca nel secolo XVI;* trad. italiana, Milano, 1937.

I·N·R·I

## Tavola XXVIII

## ABBAZIA DI STAFFARDA

*Madonna Addolorata*

(particolare della statua della Madonna del gruppo in legno scolpito e dipinto, nella navata destra della chiesa)

Diamo questo particolare del bellissimo gruppo in legno scolpito e dipinto di Staffarda, per far meglio notare la forza espressionistica dell'anonimo maestro del primo Cinquecento. Il Mallè — come si riferisce nel commento della tavola precedente — ha parlato di intonazione patetica forte, ma sincera e trattenuta. Lo conferma il contrasto fra gli occhi sbarrati dall'angoscia e dall'orrore della Madre che ha assistito al martirio del Figlio ora morto in croce, e la dolcezza, la tenerezza della bocca schiusa a un sospiro. Il dolore si esala da un volto che si direbbe composto a rassegnazione: e proprio in ciò ci par di scorgere una divergenza dall'eccessivo psicologismo della scultura tedesca coeva; cioè una grazia, una soavità pur nello strazio, forse più latine, e particolarmente francesi.

## Tavola XXIX

## ABBAZIA DI STAFFARDA

*L'angolo nord-est del chiostro, la testata sud del transetto, il campanile*

In questa illustrazione si vede un ampio tratto del braccio settentrionale del chiostro, cui sovrasta il fianco destro della chiesa rinforzato da due archi rampanti posteriormente aggiunti; la testata sud del transetto, della quale si è discorso nel commento della tavola XXIII; il bellissimo campanile « che si snoda secondo forme comuni all'arte locale della prima metà del '300 » (1), più tardo dunque d'oltre un secolo della chiesa; parte del braccio orientale del chiostro, con quel che rimane del porticato che sui quattro lati lo cingeva; l'ingresso alla sala capitolare, fiancheggiato dalle eleganti trifore. La Fraccaro De Longhi (2) ha posto in rilievo l'armoniosa semplicità delle forme del chiostro: « Le sue arcate in doppia ghiera e voltate ad arco appena acuto sono rette da colonnine abbinate in marmo e munite di bei capitelli a foglie stilizzate, che si snodano senza interruzione di contrafforti lungo tutto il fianco (sono solo a lunghi tratti pausate da porte di fattura molto semplice). Il portico non è infatti diviso in campate e ogni lato è coperto da un tetto unico di legno; l'attuale è moderno, ma rispecchia senz'altro la forma primitiva. [Giova però osservare che qualche tratto originale rimane]. Questo genere di copertura nel chiostro non è molto frequente, ma ci rimangono esempi sicuri ad Acey, Epau, Beaulieu ecc. Lungo la parete esterna sotto il colmo corre un grazioso fregio formato da stampi in cotto tagliati a piccoli rombi. Le arcate impostate su doppie colonnine sono di fattura uguale a quelle del chiostro di Chiaravalle di Milano; certo la fisionomia complessiva cambia, perchè a Chiaravalle le serie di arcatelle sono interrotte da robusti contrafforti che qui invece mancano del tutto ». È da notare la caratteristica dominante di questo chiostro: il bel colore rosso cupo del laterizio, scandito dal biancheggiare delle colonnine del portico, che s'intona mirabilmente col verde del tappeto erboso e dei grandi alberi. Se una luce giusta aiuta, specie a maggio e a settembre, l'effetto cromatico d'insieme è di straordinaria suggestione, è come la viva voce delle secolari strutture.

---

(1), (2) L. Fraccaro De Longhi, *op. cit.*

## Tavola XXX

### ABBAZIA DI STAFFARDA

*L'angolo sud-est del chiostro fra i bracci orientale e meridionale*

L'incendio appiccato all'abbazia dai francesi nella battaglia di Staffarda del 18 agosto 1690, conformemente alle barbare disposizioni della « terra bruciata » impartite dal Catinat, ebbe effetti funesti sul portico del chiostro, il cui tetto — come s'è ricordato nel commento della tavola precedente — non era a campate di muratura, bensì in legno. Le fiamme lo divorarono, e il segno degli archi crollati si scorge ancor oggi chiaramente sui lati distrutti, che non furono più ricostruiti, perchè l'abbazia era ormai in decadenza, nemmeno nei restauri finanziati da Vittorio Amedeo II dopo la pace di Utrecht. La rovina del porticato risultò più vistosa sul lato meridionale del chiostro; del lato orientale si salvarono le arcatelle estreme a nord, ma il fuoco danneggiò anche la sala capitolare. Nel braccio est vi sono ancora le porte che immettevano al dormitorio, alla sala di riunione dei monaci ed al giardino retrostante.

## Tavola XXXI

## ABBAZIA DI STAFFARDA

*L'angolo nord-ovest del chiostro fra i bracci settentrionale e occidentale*

È questa la parte del chiostro meglio conservata, che ci dà l'immagine della sua antica integrità. Il motivo delle arcate si snoda ininterrotto lungo tutto il braccio occidentale e quello settentrionale fino alla testata meridionale del transetto. Risulta visibile la sopraelevazione della facciata della chiesa, forse avvenuta fra il secolo XV e il XVI, come s'è detto nel commento della tavola XXIII. L'armonia, l'unità stilistica di quanto ci è pervenuto intatto del chiostro, la severa bellezza della sala capitolare, il magnifico impianto architettonico della sala a terreno della foresteria, confermano il giudizio della Fraccaro De Longhi (1): « Nel complesso possiamo concludere che il convento dimostra, rispetto alla chiesa, un livello artistico superiore; ogni parte del convento è stata tracciata oltre che con sapienza tecnica con sicuro gusto, tanto che si può pensare a un'unica mente direttiva che abbia organizzato la costruzione di tutti gli edifici ».

(1) L. Fraccaro De Longhi, *op. cit.*

# INDICE

**Presentazione** . . . . . *pag.* 3

**Introduzione** . . . . . " 9

LA SAGRA DI SAN MICHELE . . . . . pag. 15

SAGRA DI SAN MICHELE - *Veduta dell'abbazia secondo una stampa del Seicento* . . . Tav. I

SAGRA DI SAN MICHELE - Veduta da levante . . . . . » II

SAGRA DI SAN MICHELE - Veduta da ponente . . . . . » III

SAGRA DI SAN MICHELE - Niccolò e aiuti: *Porta dello Zodiaco* . . . . . » IV

SAGRA DI SAN MICHELE - Anonimo maestro della « Scuola di Piacenza »: *Annunciata, Profeti, Evangelista* (particolare delle sculture dell'abside della chiesa) . . . . . » V

SAGRA DI SAN MICHELE - Anonimo maestro della « Scuola di Piacenza »: *La Vergine Annunciata* (particolare della figura nell'abside della chiesa) . . . . . » VI

SAGRA DI SAN MICHELE - Defendente Ferrari: *La Vergine fra S. Michele, S. Giovanni Vincenzo e un donatore* (trittico dell'altar maggiore della chiesa) . . . . . » VII

SAGRA DI SAN MICHELE - Defendente Ferrari: *S. Michele che uccide il demonio* (pannello di sinistra del trittico dell'altar maggiore) . . . . . » VIII

SAGRA DI SAN MICHELE - Defendente Ferrari: *Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi* (predella del trittico della chiesa) . . . . . » IX

SAGRA DI SAN MICHELE - Secondo del Bosco da Poirino: *Deposizione dalla Croce* (affresco del « Coro Vecchio » della chiesa) . . . . . » X

L'ABBAZIA DI VEZZOLANO . . . . . pag. 67

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *La facciata, il fianco nord e il campanile della chiesa di S. Maria* Tav. XI

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Il bassorilievo del 1189 sul pontile della chiesa* . . . . . » XII

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Particolare dell'Angelo dell'Annunciazione nell'abside della chiesa* » XIII

ABBAZIA DI VEZZOLANO - Ignoto scultore piemontese: *Madonna in trono fra un monaco che presenta un re di Francia e S. Agostino* (terracotta a rilievo policromo sull'altar maggiore) . . . . . » XIV

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *L'angolo nord-est del chiostro* . . . . . » XV

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *I bracci ovest e sud del chiostro dal fondo del braccio orientale* » XVI

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Crocifissione* e *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* (affresco lacunoso nella 5ª campata del braccio nord del chiostro) . . . . . » XVII

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Madonna in trono col Bambino fra due angeli turibolanti* (affresco nella 1ª campata del braccio nord del chiostro; lunetta sopra la porta) . . . . . » XVIII

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Adorazione dei Magi* e *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* (due scene dell'affresco della 2ª campata del braccio nord del chiostro) . . . . . » XIX

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *S. Gregorio allo scrittoio - Cristo fra i simboli degli Evangelisti* (parte superiore dell'affresco della 2ª campata del braccio nord del chiostro) . . . . . » XX

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *Santa Margherita, Santa Caterina, Decorazioni a fogliami* (affreschi dei sottarchi che limitano la 2ª campata del braccio nord del chiostro) . . . . . » XXI

ABBAZIA DI VEZZOLANO - *La Madonna Addolorata ai piedi del Crocifisso* (parte superiore dell'affresco sopra la bifora della 2ª campata del braccio nord del chiostro) . . . . . » XXII

L'ABBAZIA DI STAFFARDA . . . . . pag. 123

ABBAZIA DI STAFFARDA - *La facciata della chiesa ed il portico* . . . . . Tav. XXIII

ABBAZIA DI STAFFARDA - *La chiesa abbaziale: facciata e fianco settentrionale* . . . . » XXIV

ABBAZIA DI STAFFARDA - Oddone Pascale: *Risurrezione di Gesù* (pannello inferiore dello sportello sinistro dell'ancona sull'altar maggiore) . . . . . » XXV

ABBAZIA DI STAFFARDA: Oddone Pascale: *Natività di S. Giovanni Battista, Sposalizio della Vergine, Fuga in Egitto, Nozze di Cana* (quattro degli otto ovali componenti la predella dell'ancona dell'altar maggiore) . . . . . » XXVI

ABBAZIA DI STAFFARDA - *Il Crocifisso, la Madonna, S. Giovanni Evangelista* (gruppo in legno scolpito e dipinto, nella navata destra della chiesa) . . . . . » XXVII

ABBAZIA DI STAFFARDA - *Madonna Addolorata* (particolare della statua della Madonna del gruppo in legno scolpito e dipinto, nella navata destra della chiesa) . . . . . » XXVIII

ABBAZIA DI STAFFARDA - *L'angolo nord-est del chiostro, la testata sud del transetto, il campanile* . . . . . » XXIX

ABBAZIA DI STAFFARDA - *L'angolo sud-est del chiostro fra i bracci orientale e meridionale* » XXX

ABBAZIA DI STAFFARDA - *L'angolo nord-ovest del chiostro fra i bracci settentrionale e occidentale* . . . . . » XXXI

*

In copertina: *Particolare della Madonna Annunziata della Sagra di San Michele.*

A riscontro del frontispizio: *Un angolo del chiostro dell'Abbazia di Staffarda.*

A pagina 88: *Parte superiore dell'affresco della quinta campata del braccio nord del chiostro di Vezzolano.*

FINITO DI STAMPARE NEL FEBBRAIO 1962
PRESSO LE ARTI GRAFICHE
AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO